ENRIQUE LUIS MUÑOZ VÉLEZ
(Cartagena de Indias, 1953)

Filósofo e Investigador. Ha sido docente de la Escuela de Verano de la Universidad Tecnológica de Bolívar. Autor de los libros: "Adolfo Mejía la musicalia de Cartagena", "Cartagena Festiva: El once de noviembre y sus signos culturales", "La fiesta, música y baile en el Caribe Colombiano". Realizador del homenaje celebratorio del natalicio de Adolfo Mejía (1905-2005). Ha participado en innumerables investigaciones: "El Caribe un origen común; Economía, cultura y comercio, siglos XVI – XX", "Análisis social y antropológico del delincuente en edad juvenil", "La memoria del agua: Bailes cantaos navegan por La Magdalena" en coautoría con Silvio Daza Rosales en proceso de edición. Asesor musical de la película: El Amor en los Tiempos del Cólera.

Miembro fundador de la Orquesta Kalamary Big Band.

Libros inéditos: Ahora todos somos Caribe, El Bolero nos colorea la Vida y nos ilumina el Alma, El Pick Up una Máquina de Sabrosura Gozosa. Fernando Ortiz, la conciencia del Caribe. Guillermo Espinosa, la sombra. Benny Moré un allá del tiempo. Don Tono un cronista y Cartagena. Lucho la Tradición y la

Universidad Autónoma
Carrera 7 No. 41-00
Barrio de Bogotá

781.57 M85

JAZZ EN COLOMBIA

Desde los alegres años 20 hasta nuestros días

ENRIQUE LUIS MUÑOZ VÉLEZ

781.57
M85

"La música es un lenguaje más próximo a la verdad que la misma filosofía."

Adolfo Mejía

781.57 M85 Muñoz Vélez, Enrique Luis
Jazz en Colombia

PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA
BIBLIOTECA GENERAL
ADQUISICIONES

COMPRA [X] CANJE [ ] DONACION [ ]
FECHA: ABRIL 11 DE 2008
PROCEDENCIA: CABRERA LERNER
SOLICITADO POR: MUSICA

SBJ 0752019 MB

Un proyecto editorial de
FUNDACIÓN CULTURAL © NUEVA MÚSICA

Editor/Director
Samuel Minski

Autor
Enrique Luis Muñoz Vélez

Diagramación
Aldemar A. Diana

Impresión
Escala Impresores S.A.
PBX. 3535162
comercial@escalaimp.net
Barranquilla-Colombia

EDITORIAL La Iguana Ciega ©
Tel.: 3535162 Barranquilla - Colombia
ISBN: 978-958-44-1630-8

Los derechos de esta obra son de la Fundación Cultural Nueva Música. Prohibida la reproducción total o parcial.

Septiembre 2007

In memoriam

Conocí a Jorge García Usta a mediados de 1977. Fuimos amigos desde entonces, organizamos varios trabajos conjuntos, algunos de los cuales quedaron inconclusos con su temprana muerte. Terminarlos es el mejor homenaje a su presencia, que ronda por las cuatro costuras de una ciudad que hay que reinventar culturalmente.

La publicación de mi libro *Adolfo Mejía: La Musicalia de Cartagena* contó con el concurso de García Usta; él participó activamente en diferentes programas culturales para restablecer el gran aporte de Mejía a la música colombiana y jugó papel decisivo en la celebración de los cien años del natalicio del compositor.

Estaré en deuda hasta el último día de mi existencia con el amigo y hermano Jorge García Usta; a él le debo este libro porque me estimuló y corrigió en parte los borradores, haciendo sugerencias y aportando documentos y miradas, tanto en el enfoque como en el abordaje metodológico para la restauración de la memoria musical de Cartagena.

Prestó especial atención a algunos de mis trabajos de investigación como *La historia de los Cabildos de Negros, Lengua y Nación*; *El Bullerengue, El Porro, La Cumbia, La Champeta*, y *Guillermo Espinosa, genio en la sombra*. Algunos de los trabajos conjuntos fueron: *Napoleón Perea Castro*; *Bernardo Caraballo, Antonio Herrera y Mario Rosito: Los tres en el Tinglado de la Vida*; *Pedro Miranda y José Miguel Corpas*; *Los Toreros de Cartagena 1880-1940*, y el libro sobre *Los Pregones del Caribe colombiano*.

El exceso de trabajo y una crisis de hipertensión no le permitieron terminar sus tareas. El prólogo de este libro, que alcancé a conocer de boca, nunca llegó a ser escrito. La pérdida irreparable de su muerte nos deja disminuidos, y una manera de salvar esta vieja deuda es hacer posible la edición del presente trabajo que dedico de manera póstuma a su memoria.

UNIVERSIDAD JAVERIANA
BIBLIOTECA GENERAL
CARRERA 7 NO. 41-00
SANTAFE DE BOGOTA

Dedicatoria

A mi compañera del diario vivir:
Carmen Alicia Rodríguez Robles.
A mis hijas:
Ludys y Estefanía Muñoz Barrera.
A Sebastián Herrera Rodríguez.
Y a mi hermano de los Andes peruanos:
José Carlos Vilcapoma Ignacio.

Agradecimientos del editor

Un especial agradecimiento a la labor tesonera y diligente del poeta Miguel Iriarte quién aportó sus luces y conocimientos de melómano investigando, acotando; escribiendo segmentos que enriquecieron notablemente el contenido total del libro.

Consideraciones al margen

El aporte de Miguel Iriarte es de una importancia suma, sus consideraciones contribuyen a formar la costura de un hilado hermano, que además de meter mano, ayuda a consolidar la ruta de los rastros sonoros del jazz colombiano desde la perspectiva de la investigación.

In vestigium ire, decían los latinos, ir tras el rastro de, y es precisamente, lo que Miguel Iriarte supo hacer: enriquecer el trabajo, atar cabos sueltos y ofrecer una documentación que hacía falta y que complementa una mejor mirada a la lectura.

Considero y hago público mi agradecimiento al poeta Iriarte, a quien considero coautor de la investigación por su invaluable tributo, desinteresado y ratificado en una hermandad que posiblemente alimenta nuestra comunión por desentrañar la grandeza compositiva del maestro Adolfo Mejía Navarro.

Hoy, nuevamente, en ese cruce de caminos, su presencia y contribución permite mostrar un tejido que deja de ser fragmentario para darle cuerpo orgánico al trabajo, y de suyo, pone en escena su inteligir, sentir de ánima cultural con su inmenso aporte.

Entre tanto, confirmamos una vez más, que el conocimiento no es de un individuo en particular, más bien obedece a ese pálpito colectivo que diluye el yo de lo personal que se conjunta para producir y desarrollar prácticas culturales, caso específico, la música de jazz en Colombia.

En aras de la amistad y a manera de agradecimiento al poeta Iriarte, solo deseo expresar una gracia múltiple y sonora para que la memoria supere al olvido. O como cantara un poeta del cono sur: "El olvido también tiene memoria". Y así, y no de otra forma, acabar con la tradición de la memoria rota.

Agradecimientos

A la Editorial La Iguana Ciega, de Barranquilla, que me da la oportunidad de mostrar una investigación de más de 20 años de búsqueda,* y logra su parto feliz en el marco de la edición No. 11 de Barranquijazz.

*Ponencia presentada en el marco del Primer Encuentro de Jazz Bajo la Luna, realizado en Cartagena de Indias en 1993.

Introducción

La restauración histórica de la música parte de las acciones sociales de los hombres que eligieron el arte temporal de la creación sonora y a partir de sus composiciones, sus arreglos y formatos orquestales, lograron ejecutar un lenguaje musical que responde social y culturalmente a un contexto determinado.

Es a partir de esos hechos concretos que se pretende estudiar dichos acontecimientos sociales de carácter artístico, que se explican mediante ciertas prácticas, movimientos y cambios continuos. La música está presente en la historia cultural de los pueblos y cruza los diferentes niveles sociales e históricos no como un elemento decorativo, sino como un lenguaje sustantivamente vivo, que construye un discurso estético desde sus propias categorías artísticas.

La música es, pues, un poderoso elemento creativo que permite reconstruir el pasado de las sociedades humanas para facilitar una mejor comprensión de ese pasado y propiciar una lectura del presente y avizorar su evolución futura en el seno de los distintos grupos sociales. En términos del musicólogo inglés John Blacking: "La música es la organización humana del sonido". [1]

La fuente documental de la música en el Caribe colombiano no es muy abundante en las dos primeras décadas del siglo XX; primero, porque hubo carencia de una literatura musical que permitiera desde una perspectiva histórica, hablar del tema contándose solo con simples informaciones a modo de noticias y muy poca valoración de la música como propuesta estética. Además, no existe un registro especializado y hay poca fundamentación conceptual de la música como lenguaje que tiene sus propias categorías estéticas. Segundo, la abierta brecha entre la música folclórica y sus variantes populares con la música llamada "culta" o "clásica." [2]

1. Ramón Pelinski. Relaciones entre teoría y método en etnomusicología: Los modelos de John Blacking y S. Arom. Ponencia, 1991, p. 1.

2. La segunda sociedad filarmónica de Música de Colombia es la de Cartagena, 1848. Cfr. *El Semanario de la Provincia de Cartagena*, No. 348, rollo 304, Biblioteca Bartolomé Calvo. La Sociedad Filarmónica de Santa Marta, 1849. Ver José Crisántomo Alarcón. Historia del Magdalena. La fundación de la Academia Musical del profesor Eusebio Celio Fernández en 1873 en Cartagena. La creación del Instituto Musical de Cartagena, 1889. El *Diario de Bolívar* publicó dos partituras de pasillos: "Mis Ilusiones" de Arturo G. Ruiz y "El Primogénito" de C. Julio, autores cartageneros del último cuarto del siglo XIX. La publicación del libro de música: *Tratado de Música General*, 1893, de Eusebio Celio Fernández para Cartagena, Barranquilla y Mompox. El tratado de música del profesor italiano Lorenzo Margottini para el Instituto de Música de Cartagena, 1895. En Santa Marta

A pesar de los enormes vacíos, existen notas sueltas que reseñan los programas de las retretas con repertorio europeo. Solo a partir de 1930 aparecen en los programas de bandas algunos temas de compositores cartageneros: Puello, Escauriaza, Lemaitre, Zubiría, Gómez Padilla, Marciales, Julio, Espinosa, Velásquez* y Ramos.[3] Ya en esta década surge una crítica en torno al repertorio repetitivo de la Banda Municipal dirigida por el italiano Juan D'Sanctis, pero la crítica tenía más un cierto tufillo de señalamiento personal que de una mirada valorativa sobre lo que se hacía y ejecutaba musicalmente.

Un hecho a destacar es la inauguración del Moulin Rouge en el local 104 de la calle del Arsenal, el 4 de marzo de 1917, acerca del cual una nota periodística de la época anuncia el nuevo sitio de baile en Cartagena y lo promociona en alemán, italiano, francés, inglés y español: Baile todas las noches en el Moulin Rouge.[4]

La condición de puerto de Cartagena y la de ser un punto geográfico estratégico para el Caribe crearon las condiciones ambientales y sociales para que fuera un lugar que convocara y facilitara la múltiple presencia humana de diversas culturas y la aparición de fenómenos culturales como el jazz en suelo colombiano.

La música es transmisión de saberes, de prácticas culturales en circulación de lugares y es por eso que lleva siempre el permanente cambio. La música requiere de una fuente sonora que facilitan los instrumentos y, de manera primordial, el lugar de procedencia de los sujetos históricos que como artistas la generan, la identifican y la diversifican como saber artístico. Caso ocurrido con la población del Caribe colombiano que en el transcurso del siglo XX va asimilando la música de jazz y de alguna manera la va haciendo suya; adaptándola, y quizás, expresándola de manera intuitiva en el porro como una muestra clara de las raíces musicales del sustrato africano en Colombia y su parentesco con el jazz.

Gabriel Angulo publica su libro: *Estudios Musicales*, en 1896. Santos Cifuentes traslada a Cartagena su Academia de Música Beethoven en 1911, año en el que publica su libro *Lecciones de Música*. El Centro Artístico Musical de Barranquilla y Cartagena 1920. Ver prensa de la época.

*Tronco familiar de donde proviene Justo Almario.

3. Enrique Muñoz Vélez. De la Música Popular a la Música Elaborada en Cartagena de Indias. Ensayo Inédito.

4. Cfr. *Diario de la Costa* de 1917.

La música popular colombiana y la introducción de elementos conceptuales jazzísticos en el repertorio nacional hacen parte de un juego de lenguajes que diluye distancias y lugares, y toma como suyos los préstamos e intercambios culturales en la geografía sonora del mundo. El jazz es universal, lenguaje planetario, como lo sugiere Julio Cortázar. Al examinar la historia del jazz en Colombia se puede inferir cómo se produce esa música, cómo se crea y se construye en tanto experiencia estética de intercambio cultural de la que se reapropia un pueblo y hace suya desde la identidad subjetiva individual y colectiva al mismo tiempo.

Con el presente trabajo no agoto de ninguna manera el acontecer jazzístico colombiano, simplemente intento dar razones de ese fenómeno musical en suelo colombiano. Es un primer intento por sistematizar y evaluar la aparición de este género musical y el aporte de músicos colombianos valiéndome de diferentes instrumentos en la recolección de documentos y el procesamiento de la información hasta constituir un banco de datos suficientes logrando consolidar una investigación musical necesaria en el tema del jazz en Colombia.

Esta investigación sirvió de fundamento histórico al baterista bogotano Juan Franco para sustentar su tesis de grado en el área de música en la prestigiosa Universidad de la Sorbona de París.

Desde ese mismo punto de vista, la percusionista Silvia Cartuciero se apoyó en esta investigación para desarrollar su trabajo de pregrado en la Universidad del Atlántico, del cual fui su asesor metodológico y musical.

Es decir, mucho antes de que este libro saliera publicado, ya ha servido de apoyo para otras investigaciones en el campo musical. Una vez más se demuestra que el saber no pertenece a ningún individuo en particular, sino a una comunión de pensadores. Y de eso se trata, de socializar el conocimiento y confrontarlo para poder consistirlo en un trabajo más exigente.

Se agrega a lo anterior el creciente auge en la difusión del jazz en Colombia con la presencia anual de una serie de festivales que se realizan en diferentes ciudades del país, abriendo no solo un espacio para la promoción de este género, sino incluso ofreciendo motivos y estímulos para la generación de un público que permite la creación musical y la conformación de nuevas agrupaciones jazzísticas nacionales.

Además, el desarrollo de estos festivales crea también la formación de un importante acervo documental que luego ha de convertirse en rica y variada fuente informativa: revistas, libros, fotografías, videos, discos y materiales diversos que son en sí mismos un tesoro de enorme valor musical e historiográfico.

Capítulo I

EL JAZZ DE LOS COMIENZOS

Las raíces

Buscar las raíces del jazz en Colombia requiere forzosamente una mirada a la historia de la música panameña, y de manera central a la presencia de personas de Estados Unidos en el istmo, además de una alta presencia de trabajadores de nuestra región en aquellas tierras; pero es a partir de 1903 en adelante cuando se podrían escarbar y escudriñar los rastros del nuevo sonido (elementos de blues y cantos religiosos) y las síntesis de diversos cruces sonoros provenientes de New Orleans.

A grandes rasgos, los componentes étnicos del sustrato africano y el aporte europeo definen las líneas diferenciales del jazz con las otras expresiones culturales de las músicas del mundo. De tal manera que la estructura musical del jazz resulta compleja, presenta combinaciones primitivas desde el punto de vista rítmico que se armoniza con los conceptos europeos.

La voz humana puede considerarse como un elemento preinstrumental y es, precisamente, uno de los aportes africanos sustantivos en el jazz, ya que la etnia negra en el desarraigo de su solar nativo trae en la garganta sus cantos ancestrales, comunes y dispersos en la geografía de América. Sobre la percusión hay que apuntar, que el negro percute con todo, inclusive con su propio organismo.

Ya en suelo americano el imperativo del medio los obligó a adecuar voces e instrumentos para improvisar sus cantos. Surgen entonces nuevos motivos y referentes a los cuales hay que cantar, la esclavitud, por ejemplo, que es la circunstancia sociohistórica que hace que el jazz sea el nacimiento de una música engendrada por el padecimiento del hombre de etnia negra en condiciones infrahumanas, y de ahí el dejo de su profundo dolor. La voz humana y los tambores primitivos marcan el camino en la construcción del lenguaje jazzístico en el escenario de Norteamérica.

Los sitios de trabajo tales como la explotación agrícola en las plantaciones algodoneras se fueron convirtiendo en el escenario natural para que surgieran los cantos de laboreo (*work songs*), en los puertos

de embarque y en las calles del sur de New Orleans donde se cantaban las ventas con pregones en las voces de los esclavos negros. Con la música el negro se comunica entre sí y fortalece su espíritu convirtiéndose en un paliativo para el dolor, para ahogar sus penas, el cansancio y su ultraje: eran cantos de protesta cargados de profunda ironía y dolor.

En el mundo doloroso de las plantaciones crea el banjo y al paso del tiempo lo hace el instrumento acompañante del blues: canto individual e improvisado, nacido del estado de ánimo del hombre negro en cautiverio. Son canciones de protesta y desespero que llevan implícitas las nostalgias del hombre africano en suelo americano. En el blues el negro es libre, le canta a todo, pero con el sello inconfundible de su dolor inventa melodías y textos. Nace entonces la improvisación sujeta a un esquema de preguntas y respuestas característico de la música negra: "...El principio de los blues representa el principio de la existencia de los negros norteamericanos"; como decía el gran poeta norteamericano Amira Baraka cuando se llamaba Leroi Jones.[5]

En su origen el negro se acompañaba para cantar blues del banjo y de rústicas guitarras caseras hechas de cajas de jabón y latas de galletas, que con el correr de los tiempos fueron reemplazados ambos por la guitarra y el violín. El banjo es un instrumento de cuerdas con parche de piel de vaca tensada sobre un marco circular y cuerdas metálicas de dos a cinco, de sonoridad cortante y percutivo en la caja de resonancia. A partir de 1890 el banjo va a jugar un importante papel rítmico en la configuración del jazz.

Es innegable que el jazz es música del mundo que representa un gran mestizaje que sintetiza diversas etnias y culturas. Desde esa perspectiva resulta difícil intentar definir qué es el jazz. Sin embargo, buscar una definición que nos aproxime y pretenda responder el interrogante resultará siempre interesante, sin pretender agotar, por supuesto, el tema. Es en esa imperativa necesidad en la que se abordará aquí la pregunta sobre qué es el jazz desde la perspectiva de sus actores esenciales.

5. Jones, Leroi. Blues People, *Música Negra en la América Blanca*. Editorial Lumen, Barcelona, 1963, p. 12.

¿Qué es el Jazz?

El jazz es una música que se estructura en forma muy diversa, pero es a partir del blues donde se puede encontrar su más genuina expresión. Como idioma musical se caracteriza por un acento sincopado donde predomina de manera insistente un soporte rítmico, y el carácter de sus improvisaciones le otorga una plena libertad a sus instrumentistas en sus ejecuciones permitiéndoles exponer sus ideas desde lo individual y lo colectivo.

Para Fats Waller, el jazz es más fácil reconocerlo que describirlo, por eso él sugiere que la persona que pregunta por esa música a estas alturas y no lo sabe todavía, más vale que lo deje, es decir, no insista en saberlo. Dicho en otras palabras, es mejor dejarse cautivar por una música que seduce y nos enrostra en su lenguaje su propia gestación.

La relación directa entre el jazz y la música de África pervive desde el momento de su creación. Desde la óptica del blanco, el jazz se vinculaba al bullicio, a la parranda y al escándalo; pero en su profunda manifestación cultural el jazz es expresión de diversos credos africanos que se entrecruzan forzosamente con las prácticas musicales europeas predominando la improvisación y la emotividad expresa del artista que expone de manera personal su sentir desde una base rítmica y melódica. Desde lo rítmico utilizó patrones diferentes al concepto Occidental, y en lo melódico construyó una escala pentatónica, no diatónica, que el europeo considera incompleta, o anómala, y que en el negro no es más que la imposibilidad de dar naturalmente dos notas de la escala europea, la tercera y la séptima, que él termina glisando para rebajarlas en un semitono, es decir bemolizando el tercer y séptimo grado de la escala diatónica, para crear así precisamente las *blue notes*, que conducen a una ambigüedad modal típica del jazz. La melodía africana estaba sujeta a ese modelo de escala anómala que estaba arraigado en su tradición cultural.

Y estas *blue notes* producen, con una acción aún misteriosa en los centros emotivos cerebrales, una reacción de "tristeza" en el oyente, que se convierte así en el receptor del propio estado de ánimo del intérprete, mismo que quiere comunicarle.[6]

6. Concha, Albert P. *The Jazz Masters. Breve Historia del Jazz*. Edit. Folio. Barcelona, 1996, p. 31.

Existe, sin embargo, una salvedad que matiza la anterior definición institucionalizada a fuerza de ciertas reducciones académicas. Es la que hace Leroi Jones en su libro al citar al crítico Sydney Finkelstein cuando dice que "...Son muchos los libros sobre jazz que definen los blues como una sucesión de acordes, de tónica, de séptima dominante y de subdominante. Sin embargo, tal definición equivale a poner el carro ante el caballo. No cabe duda de que, en la expresión de los blues, han aparecido ciertas combinaciones de acordes, pero estas no definen a los blues, ya que estos pueden existir, en cuanto a melodía perfectamente identificable, sin la presencia de estas combinaciones. Tampoco se puede afirmar que los blues consistan solo en el uso de la escala mayor con la "tercera" y la "séptima" ligeramente bluizadas o bemolizadas. En realidad, este razonamiento, el mismo que el de los acordes, no representa más que un intento de explicar un sistema musical mediante criterios pertenecientes a otro sistema, o sea, en describir en términos diatónicos una música no diatónica".[7]

El jazz es signo claro de ser una música de permanente invención, espontánea, compuesta por el intérprete a medida que se expresa. Es el sello distintivo de su origen, pero en el decurso de su historia ha tenido cambios y transformaciones fundamentales que marcan y definen sus diversos caminos y estilos. No cabe duda alguna, el espectro significativo del jazz es cada día más amplio y esto hace bastante compleja su definición.

El saxofonista camerunés Manú Dibango, alguna vez expresó: El jazz representa la creación de un vínculo entre dos continentes, aunque haya sido a través de una historia terrible. Pero la flor más bella crece a veces en un muladar. Ya el poeta, compositor y saxofonista norteamericano Archie Shepp con anterioridad lo había dicho también a su manera: "Él es el símbolo del triunfo del espíritu, no de su degradación. Es un lirio a pesar del pantano". [8]

7. Op. cit., Jones Leroi, pp. 43 y 44. *Blues People, Música Negra en la América Blanca*. Editorial Lumen, Barcelona, 1963.

8. Wilmer, Valerie. *Gente del Jazz. Entrevista con Archie Shepp*. Editorial Victor Lerú. Buenos Aires, 1973. Capítulo 14, p. 155.

New Orleans

Tres factores se conjugan para el desarrollo y auge del jazz en el mundo: la radio, la industria fonográfica y el cine son los medios que van a canalizar su socialización masiva. Sin embargo, el camino del jazz en Colombia como en otros países no fue expedito, encontrando los obstáculos de los prejuicios sociales y anacronismos culturales por ser música de negros.

Mirar las páginas de la historia del jazz es lectura obligada para comprender e interpretar la rica cultura del siglo XIX en la ciudad sureña de New Orleans en Estados Unidos y deducir de ella varias hipótesis que pretendan armar un escenario que explique y dé razones del género musical desde sus días más lejanos hasta nuestros días.

Y es en el cuasimítico Congo Square, la plaza de New Orleans donde se concentraban los esclavos para ser vendidos y en donde se aseguraba que se interpretaba música plenamente africana por parte de esclavos llevados hasta allí para ser mostrados bajo la vigilancia de sus amos y autoridades, para luego ser devueltos a sus oficios. Según el testimonio de un arquitecto de nombre Benjamin Latrobe que estuvo en dicha plaza en 1819, los esclavos bailaban con una música realizada con dos tambores y un instrumento de cuerdas. Uno de ellos, un viejo, tocaba a horcajadas sobre el primer tambor mientras el otro más joven tocaba el suyo acuñido entre las piernas, y otro tocaba el instrumento de cuerdas, de acuerdo a la descripción, que no podía ser otro que una kora africana. Y completaban el grupo un tambor en forma de "taburete" y una calabaza rodeada de clavos de latón, que no parecen ser otros que el antecedente del actual cajón español y del shekere cubano de hoy.[9]

Es indudable que el jazz es una contribución de la cultura estadounidense al mundo. El fruto cultural más legítimo del continente americano, producto de un lenguaje musical que expresa una forma original desde diversos cruces étnicos que se acrisolaron en New Orleans; cultivado en lugares poco decorosos, en barriadas de mala reputación, en las angostas calles del reducto licencioso del barrio

9. Op. cit., Jones Leroi, p. 100. *Blues People, Música Negra en la América Blanca*. Editorial Lumen, Barcelona, 1963.

francés de New Orleans conocido como Storyville. El barrio francés era conocido como el Jardín del Pecado en esa lejana época, y en él la gente asociaba la música que ya se iba configurando como jazz a esa vida prostibularia y lujuriosa, de acuerdo a la óptica religiosa. La mala fama del jazz provenía de aquellos lugares de prostitución y además era música hecha por hombres de piel negra.[10] En la historia de los Estados Unidos el jazz se convierte en un fenómeno social que es asumido desde la música negra y en ese contexto se le debe observar. El acervo creacional del negro era mirado como subcultura que había mostrado reticencia extrema para integrarse a la cultura principal o dominante de la etnia blanca. Señala el crítico James Lincoln Collier,[11] que las personas de esa subcultura habían creado un sistema musical para uso propio, con melodías que traían el canto de las plantaciones, el profundo canto de los spirituals, el blues y fueron cimentando el jazz con la compleja trama social de su nacimiento.

Los orígenes del jazz son imprecisos y en eso hay común acuerdo entre la mayoría de los estudiosos del fenómeno musical. Se cree que los años 1900 y 1917 no son más que una fecha tentativa en la que ya se vislumbra la gestación de un género que divide opiniones en el sentido de si es una hechura eminentemente negra, o es la confluencia de varias culturas en New Orleans que aportaron en gran parte sus más ricas tradiciones, entre ellas, la etnia blanca. Muchos toman partido por el jazz como arte de negros, y otros dicen que si bien el jazz fue una expresión musical desarrollada por los negros, estos tenían influencia de la cultura Occidental. Algunos entendidos en esta música han llegado a extremos irreconciliables en cuanto la primacía de estos criterios.

De lo que no hay duda es que el jazz constituye uno de los más fascinantes procesos de intercambio y mestizaje étnico y cultural que es lo que define de alguna manera su propia naturaleza interalusiva, intertextual y paródica. Los negros tocaron la música europea a la manera de su comprensión y de su propia forma de expresar la rítmica africana, pero a su vez aportaron todo su acervo creativo y la experiencia musical de su cultura. Los instrumentos, la melodía y la armonía del

10. Véase, Charles Boeckman. *Breve Historia del Jazz.*

11. Jazz. Editorial Diana. México, 1995, p.11.

jazz proceden en su mayor parte, de la tradición musical de Occidente. El ritmo, la manera de frasear y la forma de atacar el sonido, así como algunos elementos de la armonía del blues, son de origen africano que reelabora el negro del sur de Estados Unidos al ponerle el sentimiento propio de su etnia desarraigada, entretejida de lamentos y esperanzas libertarias.

El crítico de la revista especializada de jazz *Down Beat* Martin Williams fundamentándose en Andre Hodeir considera que "el jazz no surgió hasta el siglo XX. Posee elementos que no estaban presentes en la música africana ni en la europea antes de ese siglo. Y sin lugar a dudas, representa, en cualquiera de sus etapas, una relación entre ritmo, armonía y melodía que no existían antes".[12] Aquí surge una tercera línea que privilegia el jazz como un fenómeno musical típico de Estados Unidos.

Por ahora ha llegado a ser evidente eso de que el jazz es un arte de negros, –expresado por Andre Hodeir en su texto *Jazz, its Evolution and Essence*–, señalando que casi siempre todos los grandes músicos de jazz son de raza negra. El jazz es una creación colectiva que expone un sello particular en su formación con genialidades de músicos singulares tales como: Buddy Bolden, King Oliver, Jelly Roll Morton, Sydney Bechet, Louis Armstrong, Duke Ellington, Dizzy Gillespie, Charlie Parker y Miles Davis, entre otros.

La corneta desempeñaría destacado papel en las agrupaciones de jazz al convertirse en un líder melódico fundamental. Casi siempre su ejecutante era el director de la banda y entre los legendarios de ese intrumento se destacan: Manuel Pérez, Buddy Bolden, Freddy Keppard, Bunk Jonson, Joe "King" Oliver y, desde luego, Louis Armstrong, protagonistas de las célebres "batallas de trompetas" de calle a calle en las madrugadas de la New Orleans de entonces.

Uno de los primeros conjuntos en denominarse jazz band fue el del guitarrista Charlie Galloway, pero la fecha de su creación no es precisa, calculándose entre 1913 y 1915. La historiografía del jazz muestra a Buddy Bolden como uno de los organizadores de las primeras jazz bands de la Unión Americana, lo que hace un marco

12. *La tradición del Jazz.* Taurus Humanidades. Madrid, 1990, p. 13.

de diferencia con las bandas de músicos callejeros de New Orleans. Bolden pasa de la calle a tocar con su grupo en salones, hasta lograr tomarse las ciudades. Esas jazz bands estaban conformadas por no más de seis o siete músicos con formatos muy variantes. El más común era con trompeta, saxo, clarinete, trombón, banjo, bombo, tuba, reemplazando a veces al banjo por redoblante o platillos, para el caso de las marchin bands; o con el agregado del piano y la batería, para el caso de los salones de clubes y restaurantes, y a partir de los alegres años 20 con mejores condiciones económicas siguieron ampliando sus secciones hasta llegar a institucionalizar el formato de la big band que conocemos hoy por hoy con algunos matices en su conformación: el contrabajo reemplazó a la tuba y la guitarra al banjo.

De esas bandas podemos recordar la American Jazz Band, de Willie Hightower (1913); La Esaz Jazz Band, de Adan Oliver; la Original Dixieland Jazz Band, de Nick La Roca, integrada en su totalidad por músicos blancos (1915), y la que logró grabar el primer disco de jazz el 26 de marzo de 1917, con el título de "Dixie Jazz Band One Step"; la Orys'Browns Skinenned Jazz Band (1919); la Original Creole Jazz Band, de Joe King Oliver (1920); entre otras agrupaciones de este formato encargadas de desarrollar la música de jazz en las calles y burdeles, y luego en los barcos de vapor que subían y bajaban por el Mississippi, parando en todos los puertos fluviales.[13]

Rutas Sonoras

Quizás el primer vestigio sonoro sea lo que se ha llamado el Spanish tinge o "El toque español". La historiografía musical americana y algunos estudios musicológicos admiten la presencia en el jazz del toque español y el ritmo de tango congo. En cuanto a la música de Colombia varios compositores rubricaron en sus partituras ragtangos, principalmente músicos que vivían en Estados Unidos en los primeros 20 años del siglo XX. La musicología considera que ragtango y tango congo son presencias sonoras que pueden considerarse características típicas del jazz de la época. Jelly Roll Morton expresó en diversas ocasiones que el jazz provenía de diferentes solares

13. John S. Wilson. *Apuntes de Jazz*. Richard Carlin. *Jazz*. Meter Clayton & Meter Gammond. *jazz*. Charles Boeckman. *Breve Historia del Jazz*. Freddy Russo. *Análisis Histórico del Jazz*.

musicales del mundo, entre ellas de España, Cuba y de su propia invención. Hay que recordar que Morton fue pieza fundamental en la construcción del edificio sonoro del jazz.

Morton, pianista y compositor de ragtime que fue figura clave para la comprensión de la historia del jazz, con frecuencia hablaba acerca de ese "toque español". La música cubana es una apretada relación étnica de España y África, y que bien puede indicar lo que Morton señala como cubano. España y África con su diversidad étnica posibilitan a los pueblos de América encontrar síntesis de dicho toque ya sea de manera expresa o tácita.

El ritmo de tango congo es muy común en la célula rítmica de la música cubana, y por extensión en la manera de criollización de la contradanza europea en las poblaciones negras de América. En lo que respecta al Caribe colombiano se puede apreciar en el porro lo que quizás sea el ritmo colombiano de mayor sincretismo.

El ragtime y cake walk presentan patrones rítmicos de lo que los estudiosos musicales llaman "el toque español". La influencia de este toque encuentra en New Orleans su espacio natural por ser esta ciudad un espacio de convergencias étnicas, entre ellas, la española. John Storm Roberts, quien ha presentado valiosos ejemplos de influencias latinas en la música de Norteamérica y de manera central en New Orleans durante el siglo XIX, resalta que la mayor influencia procede de Cuba. Existen documentos fonográficos de esas influencias cubanas en la música de Estados Unidos como bien lo señala Storm Roberts en la obra de Louis Moureau Gottchalk.

En la década de 1920-1930 llegan a Cuba bandas de jazz procedente de Estados Unidos contratadas para tocar en clubes, casinos y hoteles –señala Fabio Betancur– y después de 1925 los directores de bandas de jazz iban a Cuba a contratar músicos en la isla.[14] El llamado toque español encuentra en la música cubana su mayor justificación. La relación de la música negra con el jazz es inminente en toda la América, y en ese contexto hay que analizar la música colombiana de sustrato africano en las regiones del Pacífico y el Caribe en la búsqueda del rastro del jazz.

14. *Sin Clave y Bongó no hay son*, p. 69.

En 1938 el musicólogo norteamericano Álex Lomas entrevistó en largas sesiones que duraron varios días a uno de los padres del jazz: el pianista Jelly Roll Morton (1885-1941). Quizás la confesión más importante de Morton fue señalar que la diferencia entre el rag y el jazz consistía precisamente en usar lo que llamó el "spanish tinge". Entre sus primeras creaciones, "New Orleans Blues", se puede percibir el toque español, pero tamabién el ritmo de habanera, el mismo que tiene "La Paloma". Morton llevó "La Paloma" al jazz, del español Sebastián Iradier.[15]

Tal como señala Miguel Iriarte, en un aparte de su conferencia Las peripecias del jazz latino, ya en el jazz fundacional de New Orleans se encuentra una clara influencia del espíritu latino debido a la presencia en muchas de sus bandas de un importante grupo de músicos cubanos, puertorriqueños, dominicanos y mexicanos que llegaron a la ciudad del delta convocados por la Gran Feria del Algodón y del Azúcar realizada en 1918 quedándose en New Orleans integrando allí algunas de sus bandas, como fue la situación de Manuel Pérez, legendario desde los días de las "batallas de trompetas"; Florenzo Ramos, saxofonista de México, Alcides Núñez, clarinetista de orquestas como la famosa ODJB (Original Dixiland Jazz Band), los Lousiana Five y la Reliance Band; Paul Domínguez, violinista y guitarrista que tocó con Armstrong en 1923; Horacio Díaz, pianista que tocó con el legendario León Prima; la familia Marrero: Billy, Eddie, John, Lawrence y Simon, padre e hijos intérpretes del banjo, el bajo y la percusión; Eduardo López, violinista y pianista; Sid Dávila, Ray López y Alcides Pavajeau, entre otros. Músicos que imprimieron en aquellos primeros moldes pre-jazzísticos los valores de una manera especial de hacer la música con sabor, ritmo y color latinos y que se difuminan un poco en el complejo *melting pot* de razas y culturas que era la música que se hacía en ese momento en la cuenca del gran río del jazz.[16]

15. Cristóbal Díaz Ayala. *Cuando salí de La Habana (1898-1997)*. Editora Centenario. República Dominicana, 1999, p. 50.

16. Iriarte, Miguel. Las peripecias del Jazz Latino. Ensayo.

Capítulo II

LAS JAZZ BANDS EN OTROS PATIOS DE AMÉRICA

UNIVERSIDAD JAVERIANA
BIBLIOTECA GENERAL
CARRERA 7 NO. 41-00
SANTAFE DE BOGOTA

Hablar del jazz en Colombia requiere y exige de manera esencial señalar su contextualización musical en países como Cuba, México, Panamá, Puerto Rico, República Dominicana, Venezuela y Argentina. Una mirada obligada a la historia del jazz en los países citados nos aproxima a una conceptualización de tipo histórico acerca de lo que se venía haciendo desde la perspectiva del jazz y el papel de las músicas regionales y su abordaje desde el lenguaje jazzístico.

Pues bien, esa mirada obligada a las páginas de la historia de la música de América nos permite establecer semejanzas y diferencias, y de manera central, preguntarnos qué quedó como memoria: fotografías, partituras, fonogramas, revistas y periódicos alusivos al movimiento jazzístico que puedan probar testimonialmente y documentar con rigor que existió un pasado y que rigurosamente se pueda citar como un hecho contundente. Y si es pertinente hablar de un jazz como expresión musical identitaria de cada país, o más bien de hablar y de escribir de jazz sin alusiones específicas a rasgos regionalistas.

Panamá

La presencia norteamericana en la zona del canal va a influir decisivamente en la vida cultural del pueblo panameño y por ello no es extraño que uno de sus hijos, Luis Carlos Russell, cree el formato big band en 1925 en el mismo seno de la sociedad estadounidense. Russell, compositor, arreglista y director de orquesta, logra en 1927 su primer disco de jazz en Estados Unidos.* A propósito de ese hecho el musicólogo Gilbert Chase decía que en su época el panameño era el mejor de su estilo.[17] Estos interrogantes han de tenerse en cuenta con la aparición de la primera orquesta de jazz que hace presencia en suelo colombiano.

Durante un largo período el pianista Luis Russell aparece en diversos libros y revistas como un compositor estadounidense quizás porque

*Se trata de la primera grabación auténticamente jazzística realizada por un músico hispanoamericano.

17. Ver el periódico *La Estrella* de Panamá, 2002. El Centenario de Luis Russell. El concepto de big band de Russell lo definen 12 músicos, y este formato es luego ampliado por Duke Ellington.

siempre estuvo asociado con bandas de jazz cuyos miembros habían nacido en diferentes estados de la Unión Americana. A partir del centenario de su nacimiento, el pueblo panameño a través de sus historiadores, empieza una labor de reconstrucción de ese pasado y de su legado musical en la esfera del jazz.

Todos los indicios en la búsqueda de los orígenes son inciertos, imprecisos y espurios, de tal manera que, intentar esclarecer un hecho histórico como el jazz en Colombia no es ajeno a dicho señalamiento. Más aún, lo vienen a confirmar tres aspectos que son determinantes para que el fenómeno musical surgiera en nuestro suelo. Primero: La música siempre referencia una geografía y unas mudanzas. Segundo: Las múltiples presencias de gentes provenientes de muy diversos solares, en este caso concreto, estadounidenses, panameños y colombianos. Y tercero: El formato orquestal utilizado y las condiciones socio-culturales de un fuerte sustrato africano común en América.

Jazz Bands en Cuba

Lo más probable es que la Cuban Jazz Band de Jaime Prats en 1922 haya sido la agrupación más antigua de Cuba, y la segunda en América del Sur, ya que la Panamá Jazz Band se referencia, por lo menos en Colombia, desde 1921. La documentación de la historia del jazz en Panamá aún está por estudiarse y desde luego, escribirse, por tanto, ese vacío es extensivo a Colombia cuya historia musical del género del jazz deriva del istmo; las pocas referencias escritas se hallan en los registros de prensa de Colombia, y casi siempre en relatos orales memoriosos de personas mayores, así como entrevistas con músicos y con sus familiares.

El fenómeno del jazzbandismo en Cuba resulta interesante ya que se expandió por toda la isla en los años 20. Leonardo Acosta nos dice en *Raíces del Jazz Latino, un Siglo de Jazz en Cuba:*

Y lo más sorprendente parece ser el caso de Pedro Stacholy, un músico cubano que fue a continuar sus estudios a Nueva York hacia principios del siglo y regresó unos años más tarde a su ciudad natal, Sagua La Grande (provincia de Las Villas), donde fundó una orquesta, presumiblemente una jazz band. ¿Podemos considerarlo como el pionero indiscutible del jazz en Cuba? No lo creo, porque es aún muy poco lo que sabemos de él. Juzgando por una vieja fotografía, no cabe la menor duda de que se trata de una jazz band típica de la época integrada por ocho músicos, entre ellos un cornetín, un saxofón, un trombón y una batería. Pero surge un interrogante, ¿de qué fecha es la foto?[18]

Con respecto a la foto, Leonardo Acosta, apunta: "Es muy probable que date de los años 20, ya que fue publicada en 1928". La cuestión de los orígenes siempre es imprecisa y el investigador y músico cubano no es ajeno a ello.

La Orquesta de Jimmy Holmes interpretaba jazz en Cuba; Holmes, músico estadounidense, es señalado por Horacio Hernández en su bosquejo del jazz en Cuba como uno de sus pioneros. El grupo de Holmes estuvo constituido por violín (interpretado por él), batería, dos saxofones y percusión. Su presencia data de 1925.

Acosta pone en duda que Holmes sea pionero del jazz en Cuba pues otras fuentes señalan al violinista estadounidense Max Dolin como el primer músico de jazz que se escuchó en Cuba según un testigo de excepción de la época como lo fuera el musicólogo Alejo Carpentier. En 1924 otros músicos de Estados Unidos se encuentran tocando en Cuba, entre ellos: Ted Naddy y Earl Carpenter. El libro del maestro Leonardo Acosta resulta de una enorme utilidad para esclarecer el camino del jazz en Colombia al permitir mirarnos en sus relatos históricos de incalculable valor documental y ético. Y además, correlacionar la presencia del jazz en Cuba y Colombia.

Entre las orquestas jazz band en la Cuba de los años 20 podemos citar: la Camagüey Jazz Band; la Jazz Band de José Del Valle; la Jazz Band de Thomas Aquinto; la Jazz Band de Moisés Simons (1924); la Jazz Band de Mario Suazo (1929); y la Jazz Band de Eliseo Grenet, entre otras.

18. Acosta, Leonardo. *Raíces del Jazz Latino: 100 años de jazz en Cuba*. Editorial La Iguana Ciega. Barranquilla, 2001, p. 20.

Una influencia de los músicos de jazz norteamericanos en la música popular cubana es referenciada por el guitarrista cubano Rafael Cueto en una entrevista concedida al historiador de la isla don Alberto Muguercia cuando afirma que él vio muy joven a guitarristas de jazz en Cuba que rasgueaban y percutían la caja de resonancia de la guitarra, recurso que luego es asimilado y puesto en el toque acompañante del Trío Matamoros. Cuando se creía que aquel recurso era una ejecutoria cubana, Cueto aclara que se trata de un aporte de músicos negros provenientes de Estados Unidos.[19]

Jazz en Puerto Rico

La historiografía de la música en Puerto Rico aún no ha precisado la aparición del género musical del jazz en la isla; sin embargo, son muchos los músicos borinqueños que a finales del siglo XIX y comienzos del XX habían incursionado en orquestas en Estados Unidos, inclusive en agrupaciones de jazz de figuras reconocidas como la Big Band de Duke Ellington. Juan Tizol es uno de ellos.

El trombonista boricua Juan Tizol llega a Nueva York en 1920 y dos obras de su autoría: "Caravan" (1937) y "Perdido" (1943) fueron grabadas por la Orquesta de Duke Ellington. Estas piezas si bien no tienen una rítmica latina claramente expresa, ofrecen una atmósfera distinguible y son consideradas referencias históricas del latin jazz, sin dejar de ser jazz en su sentido cabal. Un jazz en el concepto estadounidense, sin recurrir a algún tipo de recursos rítmicos propios del Caribe. Son igualmente destacables las experiencias orquestales de Augusto Coen, trompeta que permaneció tocando durante diez años en bandas de jazz; y de Noro Morales, pianista que organiza orquestas en los años treinta en Nueva York, dejando cada uno obras con claros conceptos jazzísticos.

En los últimos 20 años del siglo XX la isla de Puerto Rico mostrará un incremento jazzístico, y de acuerdo con Pedro Malavet Vega, el auge se debe al Taller Don Pedro, con sede en la Avenida 1002,

19. Video de la Televisión cubana sobre la vida de Miguel Matamoros.

Santa Rita, Río Piedras, y de sus fundadores: Ramón Soto, Ana Vélez e Ivonne María Soto. La entidad ha promocionado el jazz mediante programas radiales, presentaciones personales, festivales de jazz. El historiador musical Malavet Vega, informa de dos trabajos de la historia del jazz en Puerto Rico, uno publicado en 1978 y el otro en 1981, titulado *En torno al jazz*, escritos por Ana Vélez.[20]

Jazz en Argentina

Argentina aparece en el escenario jazzístico en 1925 con orquestas del patio. El jazzbandismo saltó de Estados Unidos como expresión de la cultura musical negra en sus comienzos, para esparcirse por los confines del mundo en romances con las formas musicales de la región.

El jazz en Buenos Aires, comenta Sergio Pujol en la obra *Jazz al Sur*, se inició con músicos profesionales que se adaptaron al gusto del público, y músicos amateurs que un día descubrieron que existía una música maravillosa que provenía de Estados Unidos. Señala Pujol que "entre ambas puntas (Estados Unidos y Argentina), hubo también orquestas que ensayaron una sistematización de la ejecución jazzística".[21]

El primer intento serio de hacer jazz en la Argentina se le debe al pianista Adolfo Carabelli cuya jazz band había mostrado, de acuerdo con los datos que suministra Pujol, interés y perseverancia por el ritmo norteamericano. Carabelli no tomó el ritmo americano del jazz como divertimento sino como una forma de vida, y ese fue su éxito.

Si a Carabelli se le incluye entre los pioneros que popularizaron melodías más o menos cercanas al jazz, con ese mismo rasero debe considerarse a René Cóspito, quien jugaría un papel relevante en la evolución del jazz en la Argentina.[22] A Cóspito se le señala de poseer una mejor técnica y manejo de la complejidad del lenguaje jazzístico

20. El autor no ha podido tener acceso a los trabajos mencionados. Pero Malavet Vega hace mención en su obra citada de una conferencia de José Mandry presentada en Ponce el 3 de mayo de 1987.

21. Fotocopias sin más datos.

22. Ver los trabajos publicados por Néstor Ortiz Oderigo en *La Historia del Jazz en Argentina*.

propiamente dicho con los aires argentinos. La Orquesta Jazz Band de Héctor Lagna Fietta tuvo como cantante al antioqueño Jorge Monsalve a quien apodaban 'Marfil'. La Orquesta Jazz Band Hamilton también tuvo a otro cantante colombiano, el cartagenero Bob Toledo.

Pujol también da cuenta de la River Jazz Band en la que se encontraba el músico Armando Armani quien trabajara en Argentina con el músico colombiano Lucho Bermúdez en 1946. Con René Cóspito trabajó Efraín Orozco Morales, músico caucano que experimentó con diversos formatos orquestales la música de Norteamérica. Otras jazz bands argentinas fueron la América Jazz Band, de Eleuterio Iribarren; la González's Jazz Band; la Antigua Jazz Band y la Porteña Jazz Band, como las más conocidas desde 1925.

Jazz en México

México inscribe su nombre en el escenario del jazz desde una época temprana. En el libro *El Toque Latino*, de John Storm Roberts se afirma que México aportó a la conformación de las primeras bandas de jazz, al igual que músicos cubanos asentados en New Orleans integraron la Banda del Octavo Regimiento Mexicano de Caballería en 1840 hasta 1867, en lo que bien podía señalarse como el período pre-jazzístico.

Pero la historia propiamente dicha del fenómeno jazzístico en México se puede rastrear gracias a la abundante documentación que existe tanto en la literatura musical como en fonogramas y registros fotográficos que ayudan a contextualizar su historia.

La obra *Jazz en México: Datos para una Historia*, de Alaín Derbez se constituye en una pieza esencial para aproximarnos a la música norteamericana en suelo mexicano. La revista *Universal Ilustrada* del 27 de abril de 1922 trae un artículo sobre la primera orquesta de jazz femenina con el titulo: "Jazz... Jazz, el mundo se vuelve frívolo". La primera orquesta de jazz de la cual se tiene noticia es la Jazz Band de Juan de Dios Concha (1922) y la México Jazz Band (1923) consagrada al cine silente en el Teatro Venecia de la capital, y la Winter Garden Jazz Band, por su parte, en el cine Rialto.

También están la Jazz Band del 35 Regimiento de Infantería Chihuahua (1923) y la Jazz Band Yucatán (1923). Otras jazz bands mexicanas que pueden mencionarse son: la Orquesta Veracruzana Jazz Band (1924), la Jazz Band Esmeralda, de Haroldo Molina (1924), la Jazz Band del Apostadero Naval de Veracruz (1925) y la Jazz Band de Juan y Everardo Concha (1925).[23]

La aparición de las primeras orquestas en formato de jazz band en México guarda relación cronológica con la Jazz Band Lorduy de Cartagena. La cultura musical mexicana posee un testimonio sonoro de un tema de fox trot jazz que data de 1925. "Al parecer en México, como en buena parte del mundo, el jazz lo invade todo, para bien o para mal." No cabe duda alguna, el jazz se ha apoderado del gusto musical de todos, jazz es aceptación o rechazo, pero no se puede ser indiferente al ritmo musical que nació en Norteamérica pero que se ha enraizado en casi todos los pueblos del mundo.

Jazz en República Dominicana

Una nota periodística de 1920 de Santo Domingo señala: "Entierro en la época del fox trot". Por otra parte el compositor Luis Alberti presenta en su libro *De música y Orquestas Bailables Dominicanas (1910-1959)* la siguiente información: Las primeras jazz band dominicanas datan de 1925 en adelante. La Herrero Jazz Band, la Jazz Band Alberti, la Santo Domingo Jazz Band, que luego cambia de nombre por el de Jazz Band Trujillo, de Billos Frómeta. Alberti reseña las jazz bands de su propiedad en el año 1928.*

El primer encuentro con el jazz y el merengue se remonta a 1933, cuando el acordeonista Luis Alberti escribió para su orquesta Jazz Band Alberti, unos arreglos en los que mezclaba las dos músicas. Alberti, luego formaría una big band a la que añadió instrumentos de percusión tradicional como la tambora y el güiro. Años después,

23. *Historia Documental Gráfica del Danzón en México*, 1993, pp. 179, 190, 196, 197 y 198.

* La Jazz Band Trujillo de Billo's Frómeta salió de República Dominicana en 1930 y se asila en Venezuela, en donde cambiaría de nombre por el de Orquesta Happy Boy's, y más tarde reaparece con el de Orquesta Billos Caracas Boy's. En 1937 el dictador Trujillo exigió que la agrupación llevara de nuevo su apellido.

la Orquesta de los Hermanos Vásquez integra *riffs* de merengue en arreglos de jazz. El saxofonista Tavito Vásquez, el auténtico pionero de la fusión merengue-jazz, improvisaba recurriendo al recurso estilístico del bebop.[24]

Jazz en Venezuela

La información de la historia del jazz en Venezuela es escasa. Una breve lectura de un capítulo del libro *Jazz en Venezuela* de Simón Bailache nos permite tener una aproximación de los cultores folclóricos como el pianista Lionel Velasco que fusionó el joropo venezolano con el jazz, con base en un formato de cuatro, arpa, clarinete, contrabajo y piano. Pero el intento de jazzear frases de las melodías folclóricas encuentra en Aldemaro Romero a uno de sus grandes exponentes en la música venezolana; Romero participó en los años 30 en bandas de jazz en Estados Unidos, donde colaboró con sus arreglos.

La Orquesta de Luis Alfonso Larraín en formato de big band trabajó con intensidad el jazz, interpretando temas de Tommy Dorsey, Gleen Miller y Artie Shaw; también realizó fusiones con temas del folclor venezolano. Otras de las orquestas que trabajaron el género fueron la Jazz Band Mavare, la Jazz Band Barquisimeto, dirigida por Pompilio Torres y la Jazz Band Unión, todas ellas en 1930. Para 1938 surge la orquesta The Swing Time.

A modo conclusorio

Durante el transcurso de los alegres años veinte se impuso ampliamente el formato jazzbandístico dejando tras su paso una honda huella musical en el continente americano, fundamentalmente en el ámbito de la cultura caribeña. En ese contexto general, Colombia rubrica sus propios hallazgos en el ambiente musical que impone el jazz como expresión de un lenguaje nuevo estético alimentado desde diferentes solares con diversas procedencias sonoras.

24. La obra citada, p

Capítulo III

LOS LOCOS AÑOS 20 Y LA APARICIÓN DEL FORMATO JAZZ BAND EN COLOMBIA

Rastros del Jazz en Colombia

Escribir sobre las bandas de jazz en Colombia parece una aventura temeraria, atrevida desde todo punto de vista, pero interesante al mismo tiempo. Se trata de poner orden al proceso evolutivo del arte musical de Colombia a lo largo de su historia, siempre oscilando entre aires folclóricos y populares del patio en mezcla con las corrientes musicales provenientes de otros lares con rasgos afines y parentescos en sus estructuras rítmicas.

La historia musical de Colombia, y de manera particular de la región Caribe, encuentra en la cultura bandística el amarre instrumental entre Europa y la organología vernacular nuestra: conjunto de gaitas cabeza de cera, caña de millo y juego de percusión de la que se sirvieron nuestros músicos para trasvasar una sonoridad tradicional a un nuevo formato orquestal. Desde entonces, la música nuestra sonaría de manera diferente. La aparición de nuevos timbres, de cierta forma nos acercaba a las voces europeas, aunque la música que se oficiaba en la plaza pública llevara el tinte diferenciador del mundo caribeño.

Las bandas de música son uno de los signos más claros de las tradiciones culturales de Colombia; herencia de Occidente con profundo arraigo social como medio de expresión artística que popularizaron y difundieron diversas formas musicales del mundo. A su vez, fue escuela formativa de los músicos del país y, en ese contexto, se desarrolló la música de nuestra región Caribe.

La viva participación de las prácticas en las bandas de música les permitió a los músicos de la región Caribe la formación del talento y personalidad en torno a la instrumentación con la cual se identificaron, y desde esa instancia, iniciaron el camino de sus proyectos musicales que al paso del tiempo les definió su destino de músicos con una particular indentidad sonora.

La historia, y con ella los historiadores de la cultura, están en mora de reconstruir el pasado bandístico colombiano y de manera particular las características particulares de los grupos existentes en el Caribe colombiano. Desde luego, este es un tema sin estudiar en nuestra historia, y los esbozos pretenden rehilar los episodios pasados escarbando en los socavones de la memoria popular para lo cual se

requiere de un estudio interdisciplinario que esculque en archivos, actas notariales, y en los comandos militares que operan en la región Caribe de Colombia y en las otras regiones. La vida militar colombiana por lo menos nos remite a las fanfarrias o agrupaciones compuestas de percusión y metales, antecedentes de las bandas musicales de orden militar y luego, devenidas en bandas municipales para el jolgorio público.

Cartagena de Indias, como asiento negrero, plaza fuerte y militar de España en América, privilegió en la ciudad un tipo de música marcial que oficiaban músicos militares españoles, criollos, y posteriormente negros y mulatos pertenecientes a las milicias pardas de Cartagena y Santa Marta. Lo más probable es que el camino conductor a las bandas de música municipales hayan sido las murgas (conjunto de instrumentos metálicos de viento); luego las fanfarrias, posteriormente las bandas militares, y de suyo, toda una literatura musical que fundamentaba sus toques en dianas, marchas e himnos alusivos a la guerra, a sus símbolos militares, himnos y elegías dedicadas a los héroes del siglo XIX, época esta signada por la guerra. La música producida en esa época llevará en su aspecto compositivo esa impronta de atmósfera social y es desde ese contexto que se debe analizar.[25]

Primeros datos

En 1914 se publicó la *Guía Turística de Cartagena* en inglés y español por Enrique Saldaña, lo que mostraría la presencia de una masa poblacional extranjera en la ciudad. Tres años después, el *Diario de la Costa* anuncia el 4 de marzo de 1917 la inauguración del Moulin Rouge, un lugar ubicado en la casa 104 de la calle del Arsenal en el barrio Getsemaní promocionandose el salón con un aviso publicitario en francés, italiano, alemán, inglés y español que invita a bailar todas las noches. Se desconoce la orquesta que tocaba en aquel lugar, pero pudo ser la Orquesta Cartagena de Carlos Gómez Padilla o la Orquesta Lorduy que ya existía para ese año.

La existencia de algunos clubes sociales como el Club Cartagena en

25. Muñoz Vélez, Enrique Luis. Cultura bandística en el Caribe colombiano. Ensayo.

1891, el Club Popa en 1910 y el Club Miramar en 1912 remiten a la existencia de bandas de música en su interior. Años después aparecen el Club Libertad en 1923; el Club Atlanta, fundado en 1925 por directivos de la Tropical Oil Company; el Club ABC fundado en 1926; el Club Bocagrande, fundado por la colonia estadounidense, especialmente por los empleados de la Indian National Corporation y el Club Campestre en 1933. En una monografía de 1936 Montoya Manrique anuncia entre sus patrocinadores al Pullman Bar, un cabaret moderno que se anunciaba como el lugar para escuchar jazz band. Amenizaba las noches de ese lugar la Orquesta Jazz Band del panameño Jorge Price y se remataba promocionando los bailes internacionales en boga.

Esas mismas bandas militares oficiaban en las procesiones religiosas con una serie de himnos y marchas en olor a santidad, que al paso del tiempo, por lo menos en el Caribe colombiano, devinieron en toques de música alegre y de un fuerte nexo con las contradanzas europeas, huella esta distintiva en el porro.

Las bandas de jazz en Colombia dan la sensación de ser una expresión hiperbólica, pero no es así si se les mira a la luz de las grandes bandas marciales de New Orleans; por lo que sería mejor referirse a "Los alegres años 20 y el formato de las jazz band en Colombia", rastro este posible dado en los documentos existentes en periódicos, revistas, fotografías, testimonios de músicos, la mayoría de ellos actores de primer orden en la aparición del jazz en Colombia. Se pretende, ante todo, una aproximación a la historia del jazz en Colombia y no una investigación que agote el tema, proponiendo más bien una base primaria, para desde allí desarrollar estudios posteriores de mayores exigencias conceptuales.

Pues bien, incursionar en los caminos sonoros de nuestra cultura exige, necesariamente, mostrar los diversos formatos orquestales utilizados por los músicos del solar nativo y las condiciones sociales e históricas en las cuales surge el jazz como una estética, es decir, una manera distinta de tratar el sonido y, fundamentalmente, la atmósfera creada por esta música en Estados Unidos y su posterior influencia en otras áreas del mundo, y de manera particular en Colombia.

Quizás el antecedente compositivo de la música colombiana influida

por la música de Estados Unidos sean las composiciones de Liévano con su rag-tango "Encantador"; el ragtime "Blanca", de Luis A. Calvo; y el ragtime "Qué mujeres", de Jerónimo Velasco, piezas que daban una atmósfera en donde el jazz sustenta su configuración musical. Por otra parte, el periódico *La Época* (t) de Cartagena registra la información de los rollos musicales que vendía el Almacén Mogollón.[26]

Liévano y Jerónimo Velazco permanecieron en Estados Unidos en las primeras décadas del siglo XX; la obra de Calvo fue prensada en Bogotá. Los tres músicos nacieron en el interior del país y son un referente valioso a la hora de valorar la música de la unión americana con sus características e influencias en las obras compositivas de estos músicos.

Los años 20 van a convertirse en el amplio panorama jazzístico de diversos lugares del mundo, entre ellos Colombia, no con el protagonismo que ejercieron mexicanos, cubanos, puertorriqueños, panameños y argentinos; sin embargo, se dan noticias del fenómeno musical y está asociado a la presencia de músicos panameños en territorio colombiano, y a su vez, de músicos colombianos en Panamá como Betsabé Caraballo Olascoaga, Carlos Gómez Padilla, José Adán Arnedo Lara, José Joaquín Marrugo Muñoz, Epifanio Ramón Puello Herrera, José Dolores Zarante[27] (dirigió la banda de música de David en la Provincia de Chiriquí), y Nelson García Olivo, todos del departamento de Bolívar; el primero de ellos, oriundo de Cartagena de Indias.[28]

De todas formas hay un inmenso vacío bibliográfico en lo concerniente al jazz en Colombia, pues se carece de una documentación rigurosa y consistente acerca de qué tipo jazz se hacía en Colombia y cómo se fusionaba con los aires de la tierra, principalmente de las músicas negras del Caribe y el Pacífico. A la carencia de textos se suma la

26. Diciembre 13 de 1918.

27. Ver el libro *Reminiscencias Históricas*, del músico y militar loriquero José Dolores Garante.

28. Entrevistas con familiares de los músicos entre 1987 y 1992. Documentos hallados en los archivos de Adolfo Mejía dan fe de la presencia de dichos músicos en el istmo; además, la vida jurídica de Panamá dependía de Cartagena de Indias en el siglo XIX. Mejía es autor del fox trot "Solo pido amor".

escasa discografía de jazz, o de cualquier otro registro sonoro de la década de 1920 y su tránsito hacia 1930. Tampoco existe ninguna escritura musical (partituras) que implique ritmo con características armónicas del lenguaje jazzístico.

Por ello es difícil comentar acerca de la historia del jazz en Colombia, si nos atenemos que las fuentes que referencian dicha música no existen como tal, superándose tal dificultad con datos parciales y las publicaciones de los ritmos musicales que se escucharon en Colombia desde 1910 en adelante publicadas en la prensa de la época. Hay que considerar que el primer período del jazz comprende los años 1915-1925, conocido como jazz de New Orleans, también llamado jazz sucio, áspero (*dirty*) y se conoce en su tránsito y evolución también como jazz caliente (*hot jazz*), expresivo y de gran vitalidad, enérgico y rico en improvisaciones. Quizás el primer documento que nos aproxima al fenómeno lo presenta el músico Adolfo Mejía en sus apuntes a mano, y los corrobora Antonio María Peñaloza en la figura del trompetista y compositor Nelson García Olivo (Villanueva, Bolívar).

Mejía dice de García Olivo, que es un músico completo, dotado de una gran destreza y un excelente sonido, precisión y gracia en su estilo instrumental; en él se nota su experiencia al lado de bandas americanas asentadas en el canal de Panamá, señalando que es un buen escritor del repertorio americano.[29] Mejía, al referirse a la música, la define como un lenguaje más próximo a la verdad que la misma filosofía. Se deduce que el maestro pretendía realizar una historia de la música costeña, ya que fueron hallados unos esquemas tanto conceptuales, históricos, y dibujos alusivos a los vestidos e instrumentos del folclor Caribe de Colombia.[30]

Antonio María Peñaloza, por su parte, responde: "Trabajamos juntos en la Orquesta Jazz Band Sosa en Barranquilla, completaba la cuerda de trompeta Pacho Galán. Nelson García era el mejor de todos, escribía música americana y había hecho la fanfarria de presentación de las orquestas Jazz Band Sosa y Atlántico Jazz Band,

29. Archivo de la Familia Mejía Franco.

30. Archivo del poeta Gustavo Ibarra Merlano, testigo de los encuentros. Copias cedidas por el poeta. Los bocetos de los dibujos los realizó Héctor Rojas Herazo.

era un jazz tipo swing.[31] Sin embargo, no quedó material sonoro grabado de los apuntes y guiones melódicos de Nelson García. Lo anterior, desde luego, dificulta esclarecer a ciencia cierta a qué música se le llama jazz y no en el sentido genérico como tal. Ese es el gran vacío aún por resolver y que todavía nos interpela musicalmente hablando. Si el jazz tiene en el blues su parte medular, entonces se puede decir que "Lejos de la tierra" o "Lejos de Colombia", grabado por la Orquesta Internacional, rubricado como blues por Jerónimo Velazco, se convierte en el registro sonoro que da indicio de la sonoridad que nos aproxima al lenguaje jazzístico en el año de 1926, aunque algunas fuentes señalan 1929, de acuerdo con el registro Spottswood. El tema de Velazco, escrito originalmente para piano, es más cercano al ritmo *slow* que a la atmósfera del blues. El tema en mención fue estrenado en la Feria Internacional de Sevilla (España) en 1926.

Cabe señalar que muchos músicos colombianos viajaron a Estados Unidos a temprana fecha del siglo XX, y la mayoría de ellos sentaron tolda en Nueva York. Sin embargo, no hay noticias sobre sus militancias en agrupaciones de jazz, ni mucho menos, de aportes de escritura musical eminentemente jazzística.

31. Varias entrevistas con A. M. Peñaloza realizadas entre los años 1993 y 1999 en Cartagena.

Capítulo IV

EL JAZZ EN NUESTRAS CIUDADES

Barranquilla 1

La Primera Orquesta de Jazz en Colombia

En 1921 en la ciudad de Barranquilla se presenta la Orquesta Panamá Jazz Band en el Club ABC, y de ella hace mención el historiador Alfredo de la Espriella en el libro *Dimes y Diretes*. La Panamá Jazz Band fue presentada en Cartagena y en Cereté para la misma época, y desde entonces se habla de los panameños que hacían jazz en el Caribe colombiano.[32]

En la *Breve historia de la música popular costeña,* Roque Jiménez Urriola comenta citando al locutor samario Félix Chacuto que en los clubes Adeco y ABC, los bailes fueron amenizados por la Panamá Jazz Band, primera orquesta jazz band en llegar a Barranquilla, agrupación que trae en su repertorio aires musicales de Estados Unidos: fox trot, one step, charleston y el jazz. Una pieza de la época era "Titina".[33]

Jiménez Urriola cita un artículo de Loor Naissir en el que expresa que entre 1922 y 1923 en ese año se puso de moda el jazz, y el charleston causaba furor y delirio. La tradición musical europea se va desplazando por los aires musicales de Estados Unidos.[34]

Sobre la presencia de músicos panameños en la costa, el escritor y músico Jorge Nieves Oviedo expresa: "Cuando ella era muy joven, años 20, unos músicos panameños estaban en la región del Sinú y amenizaban los bailes de la gente de consideración; se refería a ellos, como el jazz. Hay esta noche un baile con el jazz" (...) "Estuvo

32. Entrevistas con Margoth y Albertina Flórez Tirado, hijas del músico Alberto Flórez Díaz, miembro de la Orquesta Jazz Band Dempsey, dirigida por el panameño Manuel Guillomane. En su fundación esta orquesta aparece dirigida por el banjoista y peluquero Miguel Herrera, como puede comprobarse en el periódico *El Mercurio* del 25 de enero de 1928, en el que se anuncia que para informes sobre la orquesta deben dirigirse a Miguel Herrera G, Barbería Tomás Torres, Plaza de la Carnicería, teléfonos 722 y 635. El historiador Donaldo Bossa Herazo en entrevista concedida en 1996 me habló de su amistad con el trombonista panameño Guillomane, quien seguramente era el director artístico de aquella orquesta.

33. Opus Cit., autor, p. 11.

34. Roque Jiménez Urriola. *Breve Historia de la Música del Caribe.* Editorial Antillas, Barranquilla, 1992.

sabroso el jazz en alusión a la noche de la fiesta". Nieves Oviedo sacudiendo el tejido del pasado en acto memorioso reconstruye en una noche bogotana la imagen fiestera de su abuela Corina Pastrana de Oviedo.[35] En esa misma tónica la población del Sinú se refiere a la improvisación del porro como ponerle jazz a las frases de los metales y cañas.

No fue la única orquesta panameña de jazz que estuvo en Barranquilla en el año 1923 si nos atenemos que Carlos Fernández, conocido con el remoquete de Calillo, director de la Unión Jazz Band de Panamá le escribía a sus coterráneos que había llegado a radicarse una larga temporada en esta ciudad con los "otros ocho profesores de la banda" cumpliendo presentaciones exclusivas como grupo de planta del club ABC (Arte, Belleza y Cultura). Habían sido contratados por el presidente del citado club José Víctor Dugand.[36]

El Almacén J. V. Mogollón edita partituras de fox trot y de ella da noticias el *Diario de la Costa* del 14 de octubre de 1921. En 1921, el día 10 de noviembre, llega al puerto de Cartagena de Indias el vapor Columbia, de la compañía naviera The New Orleans & South America Steampship Co., saldrá ese mismo día para Colón (Panamá) y luego a New Orleans. La casa naviera era representada en Cartagena por el empresario y músico Nick De Zubiría Stevenson.[37] Estas relaciones marítimas y comerciales hay que valorarlas en su conjunto como un nexo esencial entre las dos ciudades.

Aparecen a la venta rollos de músicas para pianolas (autopianos), 24 obras, 14 de ellas fox trot en el Almacén de J. V. Mogollón el 1 de abril de 1922; en ese orden también se publican partituras de one step, two steps y ragtime, es decir, música de Estados Unidos. Tales ritmos desde entonces serían asociados con el jazz como nomenclatura genérica, sin que esto signifique jazz al estilo New Orleans, pero sí debe valorarse el término jazz, habida cuenta que el ritmo que se forja en Estados Unidos se va configurando desde diferentes vertientes. Es más, en Colombia, y de manera particular en Cartagena, la prensa de la época llama jazz band al banjo y a la batería que vendían los

35. Conversaciones con Jorge Nieves Oviedo, Cartagena 1997.
36. Esta noticia apareció en la edición del 1 de marzo de 1973 en el *Diario del Caribe* de Barranquilla.
37. *Diario de la Costa*, 27 de octubre de 1921, p. 3.

almacenes de Franco Covo y J. V. Mogollón. De esa manera las casas comerciales denominaban a dichos instrumentos musicales. Una mejor comprensión conceptual se deduce de las lecturas de fotografías de las orquestas jazz band y en todas aparecen el banjo y la batería. Sobre el parche del bombo de la batería se identificaba el rótulo de orquesta jazz band.

Surgen entonces obras rotuladas como one step; es el caso de "Bogotá Futuro", de Liévano; "Lindo", de Jerónimo Velazco; el ragtime "Blanca" de Luis A. Calvo; "Mi chinita", ragtango de Jerónimo Velazco;[38] el fox trot "Michy" del cartagenero Ladislao Orozco, del cual da cuenta la prensa de la época. Los rollos de músicas que se encuentran a la venta en el Almacén Mogollón de Cartagena son, entre otros, "Plenitud", fox trot de la autoría de Jerónimo Velasco; "Sonrisa", fox trot de Arturo Patiño,[39] quien grabó en Nueva York en la década de 1920 y aparece en el volumen IV de Richard K. Spottswood, memoria discográfica de Estados Unidos.

Algunos músicos de la Orquesta Panamá Jazz Band se quedaron en Barranquilla y Cartagena, entre ellos, Simón Urbina, quien musicalizara el Himno de Barranquilla y Manuel Guillomane, quien integrara la Orquesta Jazz Band Dempsey en Cartagena. Urbina hace también importante labor de divulgación académica en conservatorios de su técnica y estilo. La Orquesta Panamá Jazz Band regresa a Barranquilla y Cartagena en 1923, pero con el item que ya Cartagena tiene conformada la Orquesta Jazz Band Lorduy para dicha fecha.[40]

Desde la creación de la Orquesta Jazz Band Lorduy en Cartagena en 1923 se habla del jazz colombiano, independientemente del tipo de música que realiza la orquesta, ya que no hubo un registro fonográfico que permita decir qué música hacía diferente a one step, two steps, ragtime, fox trot y slow, un ritmo lento parecido al blues.

38. Discos Columbia, que vendía J.V. Mogollón, *La Patria*, 1922.
39. Ver el periódico *La Época*, de 1922.
40. Existe foto de la agrupación y un documento Separata del periódico *El Porvenir* de Cartagena de 1927. Entrevista a Rufo Garrido en 1976, quien en varias ocasiones reemplazó en el saxo a Aureliano Tejada, miembro de la Jazz Band Lorduy.

Entre la Jazz Band Lorduy de Cartagena y la Jazz Band de Anastasio Bolívar en Bogotá se encuentra la agrupación pionera de este formato en el país. Igualmente ocurre con la Jazz Nicolás (1925) y la Jazz Band Pazos (1927) en Medellín, existiendo registros fotográficos de Melitón Rodríguez sobre las agrupaciones mencionadas. En Bogotá la Jazz Band Bolívar y la Jazz Band de Ernesto Boada se convierten en los primeros signos del formato jazz band en Colombia de acuerdo con las investigaciones del musicólogo Egberto Bermúdez, pero no especifica con exactitud las fechas de su aparición. Lo que sí se ha podido establecer es que es la primera mitad de la década de 1920.

"Jazz Band (orquesta). Repertorio académico, últimas novedades. –A. Bolívar. Carrera 8ª, No. 125."[41] El documento microfilmado registra los años de 1921, 1922 y 1923 pero no lo especifica. La impresión tampoco registra el nombre del documento. Se trata de la Orquesta Jazz Band de Anastasio Bolívar. Puede ser la misma fuente consultada por Egberto Bermúdez.

Por otra parte, en Barranquilla el maestro Luis Felipe Sosa había participado en la dirección de la Banda de la Policía en esta ciudad, así como con la Orquesta Jazz Band Barranquilla, dirigida en sus comienzos por Juan Manuel Maldonado (hijo). Todo parece indicar que la primera orquesta de este formato fue organizada por Maldonado en Barranquilla. Quizás, el trabajo más esclarecedor sobre la Orquesta Sosa Jazz Band lo brinda el sociólogo Adolfo González Henríquez, con su trabajo "Rumba costeña en los 20". Se trata de dar una información de las constituciones orquestales de la época en la Costa y el tipo de música que se hacía con influencias de la sonoridad norteamericana. El trabajo de González Henríquez, de alguna forma, nos permite rastrear información y procesarla, para luego darle forma ensayística y organizar el presente texto.

González habla acerca de:
Las primeras orquestas y conjuntos que le abrieron el camino a la música Caribe y al jazz en Cartagena, Barranquilla, Ciénaga y Santa Marta. Cartagena tenía la Orquesta de Pacho Lorduy, la mejor de la ciudad según algunos viejitos de la época. Tenía violín, flauta,

41. Archivo personal de Jorge García Usta. Cedido por su esposa Rocío García.

saxo, clarinete, contrabajo, batería, piano, banjo y cantante. Si la orquesta Lorduy se recuerda hoy, es porque sirvió de escuela para dos grandes valores musicales del Caribe colombiano: Adolfo Mejía y Ángel María Camacho y Cano.

(...) En la Barranquilla de entonces, a comienzos de los años 20, la música costeña no disfrutaba del favor de las clases altas barranquilleras, consumidoras de los figurines de la "Belle Epoque" europea y en los cuales se inspiraba para copiar la frivolidad londinense o parisina del momento. Esto que hoy parece un poco extraño, se explica porque eran clases originadas en una inmigración extranjera incrustada en una ciudad sin pasado colonial, por lo cual apenas era lógico que careciera de mayor apego por los ritmos vernáculos y se prefirieran ritmos europeos como el vals, o de origen cachaco como el pasillo.

(...) Sin embargo, eran muy sensibles frente a lo que triunfara en los centros metropolitanos internacionales y, por esto, tal vez Barranquilla se cuente entre los primeros sitios por fuera de Estados Unidos en apreciar el jazz. Esto ocurrió en 1923 cuando el Club ABC contrató para los carnavales a la primera orquesta extranjera de música popular que llegó por acá: la Panamá Jazz Band y con ella el jazz y el charleston, a más de un cierto revuelo en las costumbres rumberas de las clases altas barranquilleras.[42]

El trabajo de González Henríquez es ilustrado con fotografías de la Orquesta Sosa Jazz Band, donde se pueden apreciar los trompetistas Antonio María Peñaloza, Pacho Galán y Nelson García; fotos de la Emisora Atlántico Jazz Band, y de manera esencial retratan el comportamiento y costumbres sociales de la época. La década del 20 también comprende la aparición de la Orquesta Víctor dirigida por el italiano Pedro Biava que ejecutaba un repertorio internacional, quien había participado en Panamá con la Orquesta Miramar Jazz Band en 1925.

El maestro Sosa cubrió aquí en Barranquilla lo que fue del año 1925 hasta 1932, cuando se desarma la Jazz Band Barranquilla y aparecen varias orquestas desprendidas de ella. Posteriormente aparece la

42. Adolfo González Henríquez. Revista *Diners* No. 228, 1989, p. 86.

Orquesta Sosa (jazz band, apuntamos nosotros), y ya el maestro le pone su nombre. Siempre que se habla de jazz en Barranquilla se plantea la siguiente inquietud: ¿qué tocaban los músicos? Para mí, en esa primera etapa que va de los años 20 a los años 40, lo que hacen nuestros músicos es difundir los temas que llegaban en discos y que se hacían populares en esta parte del Caribe colombiano. Hacían difusión interpretando los géneros que llegaban, los que más se vendían, los que más pedía la gente en los bailes. ¿Que hayan creado elementos nuevos en este género? Lo dudo realmente. Más bien se tomaron elementos de jazz para interpretar aquí después la música costeña, porque la instrumentación nuestra, a diferencia de la cubana y de la dominicana, nunca alcanzó a desarrollarse y a modernizarse, sobre todo los tambores, para involucrarse a los formatos orquestales.[43]

Luis Felipe Sosa, músico boyacense se radica en Barranquilla y participa en su agitada vida musical. De él comenta Fabio Betancur Álvarez:
La Orquesta Sosa también tocaba los temas clásicos del jazz tradicional, pero su dominio de los sones caribeños y de la atmósfera del trópico la hacía mejor en los temas cubanos (rumbas, sones), y la incipiente música costeña de Colombia. El talento del maestro Luis Felipe Sosa, el joven trompetista Pacho Galán y sobre todo los magistrales arreglos de Pedro Biava.[44]

El locutor Félix Chacuto, sostuvo que la Orquesta Sosa Jazz Band y la Orquesta Emisora Atlántico Jazz Band –que eran una misma agrupación pues la una le dio el paso a la otra–, como todas las de la época interpretaban música americana, sin aclarar qué tipo de música era. Además Chacuto expresa: "Nelson García hacía maravillosas improvisaciones y con notas agudas remataba en adornos". Sobre Pacho Galán dice: "compuso una danza "Masato"; en ella se nota la influencia de la sonoridad americana (Estados Unidos), y pienso desde mi humilde concepto que tenía ciertas influencias jazzísticas".[45] No existen grabaciones de la Sosa Jazz Band; sin

43. Stevenson, Adlai. *El jazz y el latin jazz en el Caribe colombiano. Tertulias Musicales del Caribe colombiano*. Vol. II, Comfamiliar del Atlántico, Barranquilla, 2000, p. 153.

44. *Sin clave y bongó no hay son*. Editorial Universidad de Antioquia, 1993, p. 246. Sosa fue el suegro del músico italiano Pedro Biava.

embargo, las grabaciones de la Atlántico Jazz Band que se han encontrado no referencian la música de jazz, sino los aires de esta tierra. La danza "Masato" es una joya en mano de coleccionistas y muy pocas personas han escuchado el disco en mención.*

El músico Pacho Galán en entrevista concedida a Fabio Betancur señala las siguientes orquestas que se presentaron en el Caribe colombiano: Seven Jazz Kings (1925); Saxofonía Jazz Band (1925) y Panamá Melody Boy's.[46] Todas estas eran orquestas procedentes de Panamá en formatos de jazz band cuyas presentaciones estaban sujetas al nuevo lenguaje musical de New Orleans.

Cartagena 1

En un periódico cartagenero de 1925 se lee lo siguiente acerca de la Orquesta Lorduy: "Este afamado grupo de músicos, que tantos laureles ha cosechado en esta ciudad donde sus servicios son solicitados continuamente por los clubes y por toda clase de festividades, siguió ayer rumbo a Sincelejo para tocar en las fiestas sociales que allí se han de verificar con motivo de la celebración del Dulce Nombre de Jesús. Al despedir a los simpáticos muchachos del jazz band les deseamos éxitos artísticos y pecuniarios y gratas emociones en la simpática población sabanera".[47]

"Un verdadero jazz band en Cartagena ha sido informado que la Empresa del Teatro Variedades, siempre despierta a complacer al culto público que la favorece, ha contratado el único verdadero jazz band que acaba de organizar el maestro Puello. Había un error en llamarse jazz band lo que acaba de organizar. Una serie de instrumentos de cuerda y viento. Para que pueda llamarse jazz band se necesita que tenga el cuarteto de saxofones, contrabajo y piano, también usan los norteamericanos la flauta y el oboe, y el maestro Puello les ha

45. Entrevistas en Barranquilla en 1989 y 1991.

*En mi concepto la obra señalada no refleja el fraseo ni las armonías disonantes del jazz.

46. 1934, se conserva el tiempo histórico en el desarrollo del eje temático, por tal razón la fecha no se escribe en el texto. 19 de julio de 1984, Barranquilla.

47. 1934, se conserva el tiempo histórico en el desarrollo del eje temático, por tal razón la fecha no se escribe en el texto. 19 de julio de 1984, Barranquilla.

agregado a su jazz (agrupación). (...) Vemos con gusto que el divino arte tiende a salirse de las eternas bandas, desafinadas y crueles que despachan a sus oyentes con los mismos valses de hace 100 años".[48]

Lo más probable es que al adjetivar una verdadera jazz band, el columnista de manera elusiva se refiera en sí al nuevo ritmo de Estados Unidos, habida consideración que Ramón Epifanio Puello Herrera, vivió en Panamá donde ya se cultivaba el ritmo en mención.

La Orquesta Jazz Band Lorduy inaugura el teatro Esmeralda en la calle Larga de Getsemaní, el martes 30 de junio de 1925. La Jazz Band Bolívar, única en su género en la ciudad, es una organización musical que ofrece sus servicios con selecto repertorio de baile de salón, música especial norteamericana y cubana de actualidad.[49]

Mientras tanto, una nueva jazz band se forma en Cartagena, según informa el *Diario de la Costa* del lunes 17 de agosto de 1925: se trata de la Orquesta Eureka Jazz Band, de Juan Adechederra, quien había integrado la Jazz Band Lorduy. Eureka era una afamada marca de cigarrillos, y en esa agrupación participó también Adolfo Mejía, muchos años después de haber integrado la Jazz Band Lorduy.

La prensa no informa si la agrupación realiza jazz en el sentido de Estados Unidos, es decir, una música sincopada, de fuerte corriente rítmica y constantes improvisaciones en sus fraseos con base en el blues. Tampoco se da noticias de una música rítmica con alguna melodía apreciable.

"Orquesta los días jueves sábados y domingos desde las 6 de la tarde hasta las 12 de la noche. Tocará la famosa Orquesta Lorduy, bien conocida del público de Cartagena por músicos de cartel, que harán del Sifón un hermoso paraíso de felicidad, alegría, luz y música".[50]

"Es evidente la gran popularidad que está adquiriendo la conocida orquesta de los hermanos Lorduy, la que se hace ya imprescindible en todos los actos sociales de sano regocijo. El tiempo es casi escaso

48. *La Patria*, jueves 6 de 1925.

49. *Ibid.*

50. *Diario de la Costa*, 1 de septiembre de 1925, p. 8.

para la mencionada orquesta dadas las innumerables demandas que se le hacen diariamente de parte de todas las capas sociales a fin de que regocije con su selecta música los corazones ansiosos de pasar ratos felices, que mitiguen un tanto las faenas del diario bregar".[51]

En 1926 el Almacén Mogollón pone a la venta el rollo musical "Sigue el jazz" en ritmo de danzón y publica 14 fox trot. La nota la publica *La Patria* del 14 de enero de dicho año.

En la fiesta del 1 de mayo de 1926 actúa la Jazz Band Bolívar en el programa de los trabajadores. En ese mismo programa la Orquesta Jazz Band Lorduy estrena "El Himno de los Trabajadores" de la autoría de Guillermo Espinosa Grau.[52]

La Jazz Band Lorduy

"Un detalle de los adelantos que en todos los órdenes ha alcanzado Cartagena, es el que tiene relación con el grupo filarmónico conocido con el nombre de Jazz Band Lorduy.

" (...) Comenzó así: En el año de 1911, por iniciativa de los jóvenes Vicente Iglesias, 'El Chivo' y Leonidas Lorduy, aficionados a la música y buenos ejecutantes de instrumentos de cuerdas, se organizó el Trío Lorduy, que por el buen gusto y atención que ponían al ejecutar los aires en boga, merecieron la simpatía general, con entusiasmo, que llegaron a un extremo no calculado por los jóvenes músicos. Aquella predilección fue en aumento, y vistas las circunstancias especiales que confrontaba la naciente orquesta, fue necesario a los iniciadores integrar con nuevos y buenos elementos un grupo artístico musical que respondiera a la creciente simpatía que en todas las capas sociales se les vino distinguiendo, especialmente desde 1917.

" (...) Quedó, pues, el trío convertido en la famosa Orquesta Lorduy, que con una sucesión de buenos éxitos siguió actuando hasta 1922. Más tarde, la aparición del jazz band, que con fuerza arrolladora se imponía en todo el mundo, orientó a los hermanos Lorduy, a hacer

51. *Diario de la Costa*, 9 de septiembre de 1925, p. 8.

52. Ver, *La Patria* de 1926.

de su orquesta algo más en consonancia con los tiempos modernos; así lograron darle vida al Jazz Band Lorduy, haciendo su aparición en este nuevo orden musical, en los salones del Club Popa, a comienzos de febrero de 1923. Integraban entonces el jazz, los profesores Juan Adechederra, Anastasio Leal, Héctor Fernández Baena, Ángel María Camacho y Cano, Guillermo Fernández, Luis Carlos Piñeres, Pedro Saltarín, Ladislao Orozco y José Arrieta, quienes contribuyeron al resonante triunfo en aquella primera etapa del auge filarmónico de los hermanos Lorduy. Posteriormente, y por su propia voluntad, aquellos ejecutantes se separaron, pero los hermanos Lorduy siguieron mereciendo la simpatía general, pues con nuevo y completo instrumental a cargo de nuevos músicos, desde el año de 1926, el Jazz Band Lorduy ha seguido la trayectoria de bien cimentados éxitos con el siguiente personal, que en la actualidad la compone bajo la dirección de Francisco Lorduy, Vicente Iglesias, Leonidas Lorduy, Enrique Witner, Gabriel de la Peña, Roberto Delgado, José Gil Lorduy, Daniel Niño, José Pianeta Pitalúa, Ramón Duque, Adolfo Mejía, Aureliano Tejada y Manuel Francisco Peña. (...) Jóvenes estudiosos y amantes de la música, encariñados con los secretos del divino arte, y deseosos de obtener cada día que viven un lauro más que ornamentar el ya prestigioso nombre de su jazz band, los miembros de este interesante grupo merecen el general apoyo, pues desde hace más de diez años trabajan intensamente por el triunfo definitivo, y comprendiéndolo así la sociedad de Cartagena, no se efectúa fiesta de distinción en la que los sonoros instrumentos del Jazz Band Lorduy no dejen escapar las armonías atrayentes de refinadas concepciones musicales. Por esta misma razón, nos place traer a nuestras columnas la nota oportuna informativa de lo que en nuestro medio significa el Jazz Band Lorduy."[53]

La documentación de la Jazz Band Lorduy por su precisión temporal permite afirmar que es en su género la primera orquesta de jazz creada en Colombia, mientras que no surja de manera contundente una información que la anteceda a 1923; pues, desde luego, se establece la Orquesta Jazz Band como la fundacional de todas las agrupaciones que realizaron música de Estados Unidos en el resto de América.

53. Separata de *El Porvenir*, de 1927, para conmemorar los 50 años de ese periódico; aparece una fotografía de la Jazz Band Lorduy.

La mirada de un especialista

El musicólogo Egberto Bermúdez en su libro: *Historia de la Música de Santa Fe de Bogotá 1538-1938*, registra una información tomada de *El Mundo Al Día* del 21 de mayo de 1927, en la que dice que la Jazz Band de A. Bolívar, que no es otra que la Orquesta de Anastasio Bolívar Jazz Band, cuya fotografía aparece en el bombo de la batería, y la de Ernesto Boada, creada en los años 20, dieron a conocer en Bogotá los géneros musicales en boga en el mundo internacional del entretenimiento, como el ragtime, el one step, el cake walk y el fox trot. Mundo del entretenimiento (*show business*).[54]

La presencia de la Orquesta Hawaiana Jazz Band en 1928 llega a Cartagena de Indias en un barco de turismo filipino. Dos músicos nacidos en Filipinas se quedarían para siempre en la ciudad: Teófilo Tipón (violinista y saxofonista) y Ricardo González (baterista). La Orquesta Filipina fue contratada por el Club Atlanta y meses después se desintegra; algunos músicos regresan a su país, otros se quedan.[55]

En 1928 la Orquesta Jazz Band Lorduy ameniza las fiestas de La Candelaria en el Club Popa y continúa su exitosa actividad en la ciudad y fuera de ella difundiendo la música norteamericana.

El periódico *El Mercurio* No. 176 de enero 8 de 1928, trae en la página 3, una noticia de la Jazz Band Alegría de Cartagena. "Una de las mejores de la ciudad. Ofrece al público sus servicios para bailes y serenatas, con un escogido repertorio de aires nacionales y extranjeros, director Camilo Periñán. En el Club Miramar quedó admirable la fiesta infantil en este centro social, la noche del domingo 8 de enero. Numerosos niños y niñas invadieron una de las pistas del Miramar y se entregaron a los ritmos y balanceos del jazz."

La Jazz Band Dempsey (Cartagena) siempre con un selecto repertorio y puntualidad de sus compromisos anuncia en *El Mercurio* del 25 de enero de 1928, la calidad de su selecto grupo musical. ¿Qué música hacían las jazz bands desde 1923 en adelante? Sigue siendo

54. Egberto Bermúdez, *Historia de la Música en Santa Fe de Bogotá*, Bogotá, 2000, p. 114.

55. Documentos cedidos por los hijos del músico Teófilo Tipón. Tipón y Ricardo González integraron la Orquesta A No. 1. Tipón también fue miembro de la Orquesta Emisora Fuentes de Cartagena.

una incógnita por despejar, y ante todo un reto para la investigación musical colombiana el de seguir indagando el rastro sonoro de aquellas agrupaciones musicales.

El Teatro Rialto presenta Las Estrellas Negras o Los Demonios del Baile, 20 artistas con su jazz band en escena.[56] El viernes 11 de septiembre de 1931 se estrena en el Teatro Rialto de Cartagena la película "El Rey del Jazz".[57] La música de jazz en Colombia encuentra en el cine un medio de divulgación y popularización del ritmo.

Bogotá 1

En 1938 ocurrió el célebre duelo de las Orquestas Sosa Jazz Band de Barranquilla, dirigida por Luis Felipe Sosa que andaba en gira promocional por el interior del país, y la Ritmo Jazz Band codirigida por Francisco Cristancho y Alex Tovar con sede en Bogotá. La consagración de la Sosa y sus músicos ofreció la posibilidad posterior a algunos de ellos, como Antonio María Peñaloza, de radicarse en Bogotá, solicitado por las bandas vinculadas a las empresas radiales. Estos hechos muestran el auge creciente de la música de Estados Unidos y más específicamente del jazz.

Otra orquesta de ese momento en la capital colombiana es la Orquesta Rítmica Jazz Band, de Santos Pérez, saxofonista, clarinetista y director de orquesta sincelejano radicado en Bogotá, quien había trabajado en Cartagena con la Orquesta A No. 1 de José Pianeta Pitalúa, quien, como vimos arriba, hizo parte de la Jazz Band Lorduy. Se cuentan también la Jazz Band Colombia dirigida por José María Ramírez, la Estudiantina Jazz Band de Hernando Rico Velandia y la Jazz Band Colón, orquestas que se convirtieron en las más nombradas agrupaciones musicales en Bogotá entre 1933 y 1935, y divulgaron la música norteamericana.[58]

56. *La Patria*, lunes 7 de abril de 1930.

57. *Ibidem*.

58. Archivo de los familiares del maestro Adolfo Mejía.

El músico caucano Efraín Orozco Morales desarrolla un importante papel en la historia de la música de Colombia. Cultivó con sus orquestas diversas rítmicas, entre ellas el jazz, para abarcar y ofrecer un repertorio internacional en los inicios de la década del 30. En 1934 crea otra jazz band e interpreta dos temas de Duke Ellington de acuerdo con la información del periódico *Mundo Al Día*. Para esa misma fecha, en Cali se habla también de la Orquesta Efraín Orozco Jazz Band. Lo más probable es que los dos temas de Ellington interpretados por esa orquesta fueran realmente jazz en su concepto más puro, incluyendo el jazz sucio o hot, en el tránsito de las formas evolutivas de esta música. Orozco permaneció por algún tiempo en Cuba y en Argentina.

Las emisoras en Bogotá trabajaban en programas musicales en vivo con orquestas en formatos de jazz band. El cantante Carlos Julio Ramírez participó en diversos programas radiales de aquellos hasta enrolarse en la Orquesta Internacional de Las Américas de Efraín Orozco en 1936 con rumbo a la Argentina.[59] Para la época Efraín Orozco graba con esa misma orquesta en el sello Odeón de la Argentina el bolero-blues "Paletará".

Medellín 1

La Jazz Band Nicolás, de Nicolás Torres Santamaría[60] (1925) y la Jazz Band Pazos (1927), son dos de las agrupaciones musicales más antiguas en Medellín en cuanto a los géneros de la música norteamericana. En la primera de ella actuaba como flautista Enrique Suárez, abuelo de la actual intérprete de jazz Claudia Gómez. La Nicolás Jazz Band tenía once integrantes con un formato de tres violines, guitarra, tuba, tres trompetas, dos saxofones, dos flautas, batería y piano, tocando un repertorio de música internacional, en especial de la era del swing. Tocaban en clubes sociales, en la radio y en los bailes de la élite antioqueña.

59. Ver a Fabio Betancur en la obra citada, p. 40

60. La música que hacía esta big band era realmente fox, one step y slowly, y el repertorio bailable popular de la época. Ver "Antioquia bailaba así".

Ciénaga

En 1927 se encuentra plenamente conformada y tocando la Orquesta Jazz Band Ciénaga, dirigida por Rafael Vélez, oriunda en gran parte de esa población del departamento del Magdalena. Son seis músicos que posan en una foto que aparece en la monografía ilustrada *El Magdalena Hoy*, del poeta Gregorio Castañeda Aragón.

Epicentro comercial y cruce de caminos, en Ciénaga estaba residenciada una colonia norteamericana que manejaba la sucursal local de la famosa compañia United Fruit Company. Por otro lado allí nacieron y vivían importantes músicos como Andrés Paz Barros, que no ocultaba sus simpatías por el jazz tocándolo con Antonio María Peñaloza en las famosas academias burdeles de la zona. En 1935, antes de radicarse en Barranquilla estuvieron vinculados a la Ciénaga Jazz Band en compañía de Paz Barros en el bombardino, los hermanos Antequera en la percusión, y Chemita en los platillos.

Merece destacarse la labor de la profesora cubana María Teddy, a quien se vinculaba con el jazz, formando a músicos como el conocido Eulalio Meléndez, autor de la "Piña Madura" y otras célebres canciones, y del clarinetista Lucho Bermúdez.

Barranquilla 2

La Orquesta Coconut Way de Estados Unidos es traída por el Jardín Águila en 1932; aunque no tuvo ningún éxito –apunta Jiménez Urriola–, pues el charleston había pasado de moda. Es probable que entre los temas de charleston interpretados, muchos de ellos ya traían algunos elementos jazzísticos en sus fraseos.

El charleston es un aire musical bailable del sur de Estados Unidos que popularizan y comercializan en 1923, en virtud a la composición de James P. Jonson, y extraído de la comedia musical negra "Runnin Wild", que contribuyó con su práctica en todo el mundo a la divulgación del jazz. Sobre el auge del charleston en Colombia, el investigador musical Sergio Santana dice que "muchos temas que se señalan como jazz en la década del 20, inclusive del trienta eran charleston, one step o ragtime,[61] modalidades bailables sucedáneas del jazz.

La Orquesta Jazz Band Sosa probablemente se conforma en 1934 y va hasta 1938, cuando muere el maestro Sosa en una travesía por el río Magdalena, ya que en ese momento se presentaba con su orquesta a bordo de un barco que navegaba el Río entre la Costa y el interior del país.[62] Los músicos de su orquesta pasarían a conformar la Orquesta de la Emisora Atlántico Jazz Band que estaría dirigida por el italiano Guido Perla. Precisamente en un aviso de prensa publicado en agosto de 1936 en el diario *La Prensa* de Barranquilla, el Club Alemán de esta ciudad invita a un baile de etiqueta que estará amenizado por dos bandas musicales, ambas dirigidas por el maestro Sosa.[63]

Por otra parte, lo que se escuchaba en la radio barranquillera en esa época, aparece anunciado también profusa y detalladamente en el periódico *La Prensa* de 1936, medio que solía dedicar una página completa a difundir en detalle emisiones especiales que la Emisora La Voz de la Victor hacía de las programaciones musicales de la National Broadcasting Company de Estados Unidos, así como las de las radios francesas y alemanas, a través del famoso programa titulado La Hora Selecta. En agosto de 1936, en medio de las noticias sobre la guerra civil española la gente escuchaba en el espacio radial mencionado, el jazz de la era swing que interpretaban las orquestas de Fletcher Henderson, Enric Madriguera, Ray Pearl, Ruby Newman, Ben Bernie, Xavier Cugat y Sammy Kaye, entre otras; así como también la música de los Negro Spirituals a cargo del Cuarteto Flozaley y la "Rhapsody in blue" de Gershwing en manos de la Orquesta Boston Pops.[64]

Por su parte, Carlos Flores Sierra a lo largo de 18 crónicas publicadas en el periódico *El Heraldo* en el segundo semestre de 2004 anota en diferentes momentos que siendo aún muchacho a mediados de la década del 30, recuerda perfectamente un disco que su abuelo José

61. Santana contribuyó con documentos y comentarios críticos a la configuración y estructuración de la presente investigación.

62. Entrevista con el maestro Antonio María Peñaloza.

63. Periódico *La Prensa* de Barranquilla, Archivo Histórico del Atlántico, noviembre 2006.

64. *Ibidem*.

Joaquín Sierra hacía sonar en su casa, y que él aprendió a silbar de memoria, y no era otro que el "Maple Leaf Rag", que luego le ayudó a identificar en el colegio San José el padre Hidalgo, un cura español jesuita que es recordado por García Márquez en sus memorias como el cura "que se permitía incurrir en músicas paganas que no estaban en el repertorio".

También recuerda en 1936 las retretas en el Parque Centenario en las que una vez vio al maestro Sosa dirigir un ragtime instrumental que ya él podía identificar, así como escuchar en la Voz de Barranquilla al propio Elías Pellet anunciar un tema del violinista Joe Venuti titulado "Wild Cat" y algún día más tarde escuchar en la Emisora Atlántico a James Reese Europe tocando Saint Louis Blues.[65]

La Orquesta Emisora Atlántico Jazz Band (1938-1953) dirigida por Guido Perla dejó para la historia discográfica colombiana y para el sello RCA Victor una producción fonográfica sobre motivos populares de la música costeña. Sin embargo, no hay registro de ningún tema jazzeado ni mucho menos con referencia alguna del jazz, a pesar de que testigos de la época y músicos que sobreviven a la orquesta hablan que la agrupación tocaba música norteamericana incluyendo jazz en estilo swing[66] en sus habituales presentaciones en vivo en los clubes y salones sociales de la época y en las múltiples audiciones radiales de la, precisamente, Emisora Atlántico, así como en otras emisoras de la época. Músicos como el bolerista soledeño Fernando Barceló recuerdan las Empanadas Bailables los domingos en la tarde de esta orquesta interpretando un repertorio en un 80% de jazz en la era del swing, así como boleros y musica brasileña.

65. Aporte de Miguel Iriarte. Carlos Flores Sierra. Reminiscencias, Jazz: La Nota Clave, *El Heraldo Dominical*, Nos. del 1.188 al 1.204.

66. Entrevistas con Sofronín Martínez, Gastón Vega, A. M. Peñaloza y Félix Chacuto.

Capítulo V

DÉCADA DE 1940-1950

Adolfo Mejía, Pacho Galán y Lucho Bermúdez:

(Antecedentes del Jazz Colombiano)

Marcada por tres grandes compositores y orquestadores: Álex Tovar (Bogotá, 1905), Pacho Galán (Soledad, Atlántico, 1906) y Lucho Bermúdez (Carmen de Bolívar, 1912). No existe una documentación rigurosa que permita citar con precisión las obras compositivas de estos músicos en su aparición cronológica; no obstante, se puede señalar como antecedente la obra musical de Adolfo Mejía (nacido en Sincé, Sucre, en 1905), a través de combinar varios estilos, entre ellos el jazz, con los aires folclóricos colombianos en la década de 1930. Sin embargo, a modo de ilustración se acude al registro sonoro, haciendo mención de algunos temas donde son notables auditivamente frases y pasajes jazzísticos.

Al respecto, el musicólogo Egberto Bermúdez comenta: "Adolfo Mejía (participó con orquestas en Estados Unidos en 1930 con Ángel María Camacho y Cano y Ladislao Orozco Figueroa, primeros músicos costeños en grabar en aquel país)* y Álex Tovar, también músico práctico y compositor, tocaban en varias orquestas de bailes y en la emisora Ecos del Tequendama, e impregnaban su música con las armonías del jazz y de las canciones de Broadway, una tradición que solo perviviría con Jaime León en los años 60.[67]

De Adolfo Mejía comenta Egberto Bermúdez: "Incursionó en la práctica musical como director, compositor, arreglista y guitarrista combinando varios estilos, el jazz, la música de baile, pasillos y bambucos colombianos".[68] La danza "Trini", de Adolfo Mejía, presenta en su estructura rítmica, elementos de ragtime.[69] La fantasía para clarinete y Orquesta Sinfónica "Atardecer en Patiasao", de Álex Tovar, presenta en su desarrollo un pasaje en el que sobresale

* El paréntesis es del autor.

67. Música. Los 10 del siglo XX. Revista *Credencial. Historia* No. 120, Bogotá, 1999. Jaime León, pianista, compositor y director de orquesta nacido en Cartagena en 1921.

68. *Ibíd.*

69. Existen grabaciones discográficas de "Kalamary" de Álex Tovar, con las orquestas filarmónica y sinfónica de Colombia.

una improvisación de carácter jazzístico; la obra fue estrenada 1947 en Bogotá. Tovar dejó una composición sinfónica en honor a Lucho Bermúdez titulada "Kalamary", paráfrasis musical a la obra del compositor con los diversos ritmos más significativos del músico carmero; el tema presenta una estructura tipo "Ritmo Fascinante" de Gershwin, quizás el mayor signo de influencia tanto de Bermúdez como Tovar. Es innegable la atmósfera de jazz en la obra.[70]

Para la época se presenta en el Circo Teatro de la Serrazuela, en Cartagena, la película "Ritmo al amor", en la que se exponen las últimas creaciones del jazz swing del momento; para la misma época la Orquesta Emisora Atlántico Jazz Band se anuncia en Cartagena y la propaganda alusiva al programa dice que se interpretarán porros, rumbas, danzones y swing en el Teatro Rialto, con motivo de las fiestas del once de noviembre.[71]

A Pacho Galán se le atribuye una pieza con marcada influencia jazzística, "Masato", una danza que algunos periódicos señalan como rumba. Otro tema de Galán al que se asigna influencia jazzística es "Remember", obra de la autoría de Ramón Epifanio Puello Herrera, compuesta a su regreso de Panamá donde actuó con diversas bandas musicales. En 1951, Galán realiza un arreglo en el que se perciben ideas ya claras que el músico soledeño desarrollaría en 1955 con el ritmo de merecumbé, de corte jazzístico en sus breaks, cortes o pausas rítmicas. Para Daniel Moncada, "Remember" más que una pieza jazzística presenta una atmósfera de fox trot.[72] Quizás el tema más claro en cuanto a una línea melódica de jazz haya sido "Estereofonía", (prensado en Discos Tropical, No. 2512, lado A),[73] un mosaico que mezcla música colombiana y aires internacionales, y en el que el arreglista y trompetista Galán recrea el tema "Missisippi Blues" con gran soltura y claridad temática.

En los arreglos de Galán y en sus composiciones de merecumbé

70. Ellie Anne Duque. Musicóloga. *Comentarios de textos.* Adolfo Mejía. *Obras para piano*, 2001, p. 28. Enrique Muñoz Vélez. *Adolfo Mejía: La Musicalia de Cartagena.* Y Adolfo Mejía: Entre la grandeza y la incomprensión. Cátedra para la Escuela de Verano. Memorias. Universidad Tecnológica de Bolivar.

71. El Fígaro, octubre de 1941.

72. Entrevista con Daniel Moncada.

73. Cfr. el disco citado.

subyace una estructura musical de corte jazzístico, que muestra de manera evidente en los arreglos de temas internacionales. Al indagar sobre la historia del jazz en Colombia, la producción discográfica de Galán y Bermúdez resultan atractivas y seductoras en el toque de un sonido moderno con matices jazzísticos. Y no resulta exagerado afirmar que el rastro más claro se encuentra en su primera etapa con los músicos Adolfo Mejía, Álex Tovar, Francisco Galán, Lucho Bermúdez y Jaime León, este último en el concepto orquestal y desde el lenguaje sinfónico. De tal manera que las obras compositivas, arreglos y orquestaciones y sus respectivos registros sonoros y fílmicos permiten distanciarse de aseveraciones especulativas acerca de las supuestas incursiones tímidas y poco agresivas (¢) en sus propuestas musicales. Ya en ellos se puede captar un tipo de manejo con el lenguaje e inflexiones jazzísticas. Tales indicios proponen y sugieren un mejor estudio y análisis desde su estructura interna.

Respecto de Lucho Bermúdez, la influencia que recibe de la música de Estados Unidos es evidente, especialmente del lenguaje orquestal de las big bands de la era swing, conocimientos que además de los discos y la música ambiente de la época, adquirió a través de una reconocida profesora cubana, María Teddy que impartía clases en Ciénaga y de la que Bermúdez fue alumno en esa ciudad antes de pasar a vivir a Cartagena y organizar su primera gran orquesta;[74] conocimientos que tenían que ver especialmente con el concepto composicional y con el desempeño orquestal, de tal manera, que en sus obras hay reminiscencias claras de George Gershwin, cuando retoma compases de "Ritmo Fascinante" en la introducción del porro "San Fernando" (1948), para solo señalar un tema específico; así como en procedimientos lingüísticos de Ellington, Goodman y Miller.*

Al igual que en Pacho Galán se continúa una línea impuesta por el formato big band, pero esta vez más cerca del sonido de Count Basie y de ciertas otras orquestas que cultivan el sonido *hot y dirty* de la escuela sureña de los Estados Unidos.[75] Desde el punto de vista

74. Dato obtenido de la conferencia Historia de la Música en Ciénaga, del escritor Guillermo Henríquez en Comfamiliar del Atlántico, Barranquilla, 2000.
* El dominio del clarinete y su papel solístico protagónico en el jazz es retomado por Bermúdez en la ejecución de la cumbia, el porro y la gaita.

75. Conversaciones con el poeta e investigador Miguel Iriarte. Barranquilla, 2003.

instrumental y el desarrollo de la coloración orquestal, las agrupaciones de Bermúdez y Galán se configuraron como big band modélicas en nuestro país y a través de sus lenguajes divulgaron los diversos géneros musicales colombianos puestos en una sonoridad evolucionada en la que la orquestación del jazz es claramente distinguible. A partir de lo anterior el poeta y crítico Miguel Iriarte llega inclusive a establecer la siguiente relación: en la evolución orquestal colombiana Lucho Bermúdez es a Ellington lo que Pacho Galán es a Count Basie.[76] Sin embargo habría que agregar el sonido de la orquesta de Edmundo Arias, único antioqueño nacido en Buga, Valle, como solía presentarse con ironía geográfica, y cuya agrupación montó gaitas, merecumbés y cumbias con evidente dominio de la orquestación en formato de jazz band.

Lucho Bermúdez, Álex Tovar y Gabriel Uribe García habían trabajado con la Orquesta Ritmo Jazz Band de Francisco Cristancho (padre) en Bogotá, cuando se desintegró la Orquesta del Caribe que Lucho Bermúdez había creado en Cartagena en 1941. La Orquesta de Lucho Bermúdez estaba conformada en la cuerda de saxofones por Tovar, Uribe y Bermúdez, músicos lectores y buenos instrumentistas con experiencias en el jazz.

En Colombia el jazz y en general la música norteamericana era considerada como géneros preferidos por las gentes de refinado gusto en los sectores más altos de nuestra sociedad. Era la música que se exigía en los bailes y en las recepciones sociales de las más encumbradas familias.

(...) La mayor influencia del jazz en la obra de Lucho Bermúdez se evidencia en sus gaitas instrumentales, en las que establece improvisaciones con el clarinete. Una legítima versión del clarinete en jazz se encuentra, por ejemplo, en las gaitas: "Taganga", "La gaita", "Gaiteando", "Roberto Méndez", "Tolú" y "Los Primos Sánchez".[77]

76. Conversaciones con el poeta Miguel Iriarte, Barranquilla 2003.

77. José Portacio Montalvo. *Carmen Tierra Mía: Lucho Bermúdez*, Bogotá, 1997, p. 214.

Auge de las Jazz Band

En el libro *Folklore Colombiano* de Emirto De Lima, editado en 1942 en Barranquilla dice sobre las jazz bands lo siguiente: "Como todas las demás naciones de América Latina, Colombia también ha recibido últimamente, por desgracia, la influencia de cierta música extranjera. Las jazz bands pululan por nuestras ciudades, y su música sincopada, dura y siempre igual, se oye en todas partes, inclusive en algunas reuniones y ciertos festejos del pueblo".[78]

Por su parte el músico del interior del país Miguel José Lozano se expresa en los siguientes términos: "Lucho por hacer de nuestra música algo sublime, distinto a esos ruidos estrepitosos y estridentes de la música contorsionante del centro de África transportada a las artificiosas pero antiestéticas manipulaciones del jazz band".[79]

Las dos percepciones anteriores provenientes de dos sensibilidades y experiencias musicales diferentes: la una, la de un músico e investigador curazaleño aclimatado en el Caribe colombiano, famoso por sus excentricidades y su temperamento; y la otra, la de un músico interiorano que busca lo sublime en otras fuentes. Ambas reflejan los rezagos de incomprensión con los que la música de jazz tuvo que enfrentarse no solo en nuestro país sino en muchas otras partes del mundo, para no hablar de las francas oposiciones y censuras y persecuciones de que era objeto en grandes círculos de la misma sociedad norteamericana. Es el jazz medido con los parámetros estéticos de la música europea. Dos realidades que solo empezaron a conciliarse mucho después con las experiencias del jazz conocido como de la "tercera corriente".[80]

Podemos decir que el auge de las jazz bands en Colombia, está en el período comprendido entre los años de 1940 a 1950, aproximadamente, y en él hay que mencionar a la Jazz Band Santander, dirigida por Fausto Pérez, en Cúcuta; la Jazz Bucaramanga, dirigida por Roberto Castellanos; la Jazz Band Ritmo Costeño, de Ciénaga

78. *Opus Cit.*, p. 16

79. Heriberto Cuencar Zapata. *Compositores colombianos*. 1960, p. 25

80. Conversaciones con el poeta e investigador Miguel Iriarte. Barranquilla, 2003.

(Magdalena), dirigida por Pedro Fernández e Isaac Vásquez; la Jazz Band ABC, de Cartagena, de Clímaco Sarmiento. Para la década citada el cumbiambero Pedro Arrieta Vertel,[81] de Magangué, dice que en Zambrano (Bolívar), Mompox (Bolívar) y en algunas poblaciones del Magdalena se hacían fiestas con orquestas jazz band de la región. El caso musical de Mompox puede decirse que es excepcional. El investigador Jesús Zapata en su obra inédita *La música en Mompox* explica un fenómeno extraordinario de avidez musical de la población y la oferta asombrosa de muchas bandas, orquestas y estudiantinas que pedían sus partituras directamente desde Europa y Norteamérica con el propósito de hacer cada uno sus repertorios especiales y exclusivos.

Por otra parte, en los amplios repertorios populares de porros, cumbias y fandangos de las orquestas de Rufo Garrido, Pedro Laza y Clímaco Sarmiento, por ejemplo, es frecuente encontrarnos sorprendentes casos de estructuras, pasajes y solos que son claros procedimientos orquestales de naturaleza jazzística aprendidos en el quehacer musical cotidiano cruzado de diversas influencias de la época. En la orquesta de Pedro Laza es común escuchar las improvisaciones del trompetista Edrulfo Polo, un sonido áspero y suelto de gran emotividad y belleza expresiva, una característica del jazz caliente (agresivo). En la región del Sinú algunas agrupaciones fueron nombradas y conocidas como jazz band, entre ellas: la Cosmopolitan Jazz Band, de Jesús Oviedo; la Montería Swing, de Simón Mendoza, en la ciudad de Montería; La Jazz Band de Ciénaga de Oro, de Johnny Sáenz.

1960: Patacumbia y Jazz

Lucho Bermúdez, siguiendo las pautas de modernizar la música colombiana a través de fusiones, el merecumbé de Galán, crea el patacumbia y el tumbasón; y como ya había sucedido con ambas propuestas, desarrolla estilos jazzísticos que bien pueden comprobarse con los fonogramas que quedaron como memoria sonora. "El Mambo Borracho" de Lucho Bermúdez es una pieza antológica, donde las características jazzísticas son notables y muy precisas; ante todo, en

81. Entrevista realizada en Magangué, en abril 23 de 1994.

los contrastes instrumentales que utiliza directamente.

En la fusión del patacumbia se desarrollan pasajes melódicos de swing y a grandes rasgos la influencia jazzística se puede afirmar es común en la inmensa obra de Lucho Bermúdez. Algunos estudiosos coinciden en afirmar que él enriqueció la música colombiana desde el punto de vista armónico.

En sus composiciones se destacan sus solos de clarinete e improvisaciones jazzísticas, coloración orquestal de big band claramente definida en su concepto melódico y armónico. "Maqueteando", porro-jazz con características de swing, intercala la línea melódica del jazz swing con el porro que entremete con frases de swing. Esta obra es un tema de jazz con fusión de porro y es una joya en la discografía jazzística de Colombia. El tema en mención fue prensado por Discos Tropical, lado B, surco No. 2, y el LP aparece con el título de "Fiesta Colombiana, Lucho Bermúdez y su Orquesta". "Maqueteando" es la primera obra de jazz fusión de un compositor colombiano. El jazz-porro es rotulado como motivo colombiano, lo que ratifica su hechura como composición nacional en la vertiente del lenguaje jazzístico.

La atmósfera del swing en el patacumbia que lleva por título el mismo nombre del ritmo recién creado, "Patacumbia", para el sello Philips es sensible y evidente. Para ese mismo sello musical Lucho Bermúdez grabó también el trabajo titulado "Pepino en Patacumbia", en el que están también temas como el que le da origen al título, "Sensacional", "Tú", y "Patacumbia en Navidad". Cabe anotar que todos en el lado A del disco, y en el lado B la gaita "Pa ti", son temas reconocible-mente jazzísticos.

Entre las obras jazzísticas de Bermúdez se cuenta el arreglo de "Aguardiente", quizás la obra de este arreglista de mayor acento jazzístico desde la modalidad de arreglo al cha cha chá de José Fajardo titulado con el mismo nombre. Bermúdez lo convierte en un mambo-jazz con dos secciones improvisatorias: el primer pasaje con improvisación de clarinete de Lucho Bermúdez y el segundo con improvisación de trompeta por Miguelito Ospino. En cuanto al tumbasón hay un mayor equilibrio entre porro, son, danzón, características mambeadas y cortes jazzísticos en los breaks.

Aportes y miradas críticas

El músico Daniel Moncada, compositor, arreglista, director y pianista expresó que: "Lucho Bermúdez no solo ha sido el músico colombiano más celebrado en la música popular colombiana, sino el mejor de todos en su formación, conceptos armónicos y colorido orquestal, fue un aventajado que supo darle un toque moderno a nuestra música y contribuyó a divulgarla por el mundo."[82]

El musicólogo Egberto Bermúdez considera la obra de Lucho Bermúdez como la más sólida en la vida musical de Colombia. Su experiencia en escenarios internacionales como Argentina (1946), Cuba (1952), México (1953) y Estados Unidos (1954) lo puso en contacto con las músicas del mundo. Su obra es sólida e incursiona en las diferentes rítmicas de Colombia y la música norteamericana. La producción discográfica del maestro Bermúdez así lo confirma.[83]

Las actividades del grupo creado por Antonio Fuentes (discos, emisoras y orquestas) consolidan el paradigma del porro en los años 40 y 50, representado principalmente por las obras de Lucho Bermúdez y Pacho Galán, que usan una orquesta de baile que tiene elementos (instrumentos, arreglos) de big band y de orquestas cubanas.[84]

Es común en la historiografía musical del Caribe colombiano analizar la pareja de compositores, arreglistas y orquestadores que encarnaron Pacho Galán y Lucho Bermúdez, pareja sin par por lo que propusieron como aporte a la modernidad de la sonoridad de la nación, y sus maneras de abordar los ritmos internacionales que adaptaron y transcribieron a la literatura musical de Colombia.

Mariano Candela, investigador musical y un estudioso de la obra de Pacho Galán ha manifestado en diferentes espacios culturales la importancia del trompetista soledeño. Son más de diez años de

82. Entrevistas en Barranquilla y Cartagena entre 1999 y 2002.

83. Entrevistas en Bogotá y Cartagena, 2001-2002

84. Egberto Bermúdez. *Las músicas afrocolombianas en la construcción de la nación: una visión histórica*, 2003, p. 717. Sin más datos. El documento fue cedido por el antropólogo e investigador musical Germán Patiño.

escudriñar la vida artísticistica de Galán. "Bien, hay un aspecto importante dentro de la trayectoria de Pacho Galán y que apenas empezamos a reivindicar desde el año pasado, y es su carácter de innovador."[85]

La obra compositiva de Pacho Galán es extensa y participó activamente en la vida musical de Cartagena y Barranquilla como arreglista y director; sus innovaciones a los aires folclóricos colombianos proponen un nuevo lenguaje e incursiones en sonoridades explosivas tipo Juan García Esquivel y Dámaso Pérez Prado en México. En ese proyecto tuvo el acompañamiento del timbalero arjonero Pompilio Rodríguez Moreno. El Poly Martínez,[86] cantante cartagenero no ahorra esfuerzos en decir que Pacho Galán fue el mejor, y su orquesta deja ver esa grandeza. Músico solicitado por los grandes orquestadores de Venezuela, su ritmo de merecumbé fue acogido por el mundo musical con amplia difusión internacional.

En ese mismo tono, es destacable la contribución del maestro Antonio María Peñaloza, con temas de gran factura, tanto en el plano composicional, arreglos, y de manera esencial en el concepto orquestal. Tuvo una práctica extensa con el lenguaje del jazz y estuvo atento a las innovaciones de la música colombiana. John Berman, músico norteamericano egresado del Berklee College of Music de Boston, radicado por los años 80 en Barranquilla, que hizo parte además de diversos ensambles esporádicos de jazz en la ciudad, de los que hacía parte inclusive el propio Peñaloza, en una conversación informal con Miguel Iriarte le comentaba que a su juicio el músico que en Barranquilla más conocía los secretos del lenguaje del jazz, su gramática y sus formas esenciales era precisamente Peñaloza.[87]

Por otra parte, y en el marco de estas mismas miradas y aportaciones críticas, dos grabaciones en aires de cumbia "La Cachiporra" (1940 aproximadamente) y "Gloria María" (1953) la primera de ella de Adaúlfo Moncada y la segunda de Lucho Bermúdez están cruzadas por una línea estilística de corte jazzístico como lo señala el poeta y

85. *Tertulias musicales del Caribe colombiano*. Vol. II, Comfamiliar del Atlántico, p. 124.

86. Entrevista. Cartagena, febrero de 1990.

87. Conversaciones con el poeta e investigador Miguel Iriarte. Barranquilla, 2003.

crítico musical Miguel Iriarte:

"Estos dos temas responden a la necesidad de ilustrar dos momentos distintos de la cumbia: el de "La Cachiporra", porque su carácter y su sonido pueden ser parangonados al de ciertas bandas de jazz y blues del sur de Estados Unidos, en aspectos como los siguientes: de carácter más popular, de sonido menos refinado, menos cuerpo orquestal, y cierto timbre *dirty* propio de las viejas bandas populares, y que lo ubicaba de inmediato en un plano social más abierto.

"En cambio, en "Gloria María" es ya el dominio de la orquestación swing, sin solos instrumentales en este caso, pero con una extraordinaria cantante solista cuya voz podía ser equiparada sin problemas a cualquiera de las voces blancas del swing en su momento, el cuidado de los arreglos, la elegancia del sonido, el perfecto control de todas las secciones, y especialmente la gran similitud en la utilización de las barras de metales en sus diversos roles, con el más alto mérito de poner todo aquel arsenal de recursos orquestales en función, no de copiar el repertorio del swing (que cuando Bermúdez tenía que hacerlo lo hacía), sino de darle nuevas formas instrumentales y conceptuales a la autenticidad de nuestra música".[88]

Por su parte, el músico barranquillero Daniel Moncada dice "que tiene pleno conocimiento que en la Barranquilla Jazz Band y en la Emisora Atlántico Jazz Band, se tocaba mucho más jazz de lo que posiblemente se ha hablado en esta mesa". Además apunta que él es hijo de músico, –su padre Adaúlfo Moncada fue miembro de la Sosa Jazz Band y de Emisora Atlántico Jazz Band–: "Mi padre tocaba jazz, era un músico muy versátil, lo ejecutaba y yo lo veía en los ensayos cuando improvisaba en el clarinete. Temas de la época de Chicago, de Nueva York, estaban presentes en los repertorios de ellos. Lo sé no solo por mi padre, sino porque también conocí a toda una generación, como Álex Acosta, como Cervantes el baterista (Reyes), como el otro Cervantes, el trompetista (Manuel); como el mismo Peñaloza y como el difunto maestro Pacho Galán".[89]

88. Miguel Iriarte. Cumbia y Jazz: encuentros y desencuentros. Tomado de la Revista *Huellas* Nos. 67 y 68, 2003, p.67.

89. Op, cit., Candela, p. 124. *Tertulias musicales del Caribe colombiano*. Comfamiliar del Atlántico. Vol. II.

Para Daniel Moncada el porro tiene su propio ámbito a pesar de su familiaridad con la cumbia. En el porro es más destacable la huella de la música europea, la contradanza, principalmente, pero el sincretismo que ha conseguido con el toque del redoblante es eminentemente jazzístico; queda uno perplejo por la forma como se produjo ese cruce de diversidad racial.[90]

A su turno, el músico sinceano Fernando Iriarte, alumno de Adolfo Mejía, Pedro Biava y Rafael Acosta, y estudiante de violonchelo a finales de los 40 en el Conservatorio de Bellas Artes de Barranquilla, comentaba que en muchas ocasiones vio en esta ciudad a Álex "Muñecón" Acosta, en sus ensayos particulares, reproducir nota a nota y luego recrear a su manera los grandes solos de saxofón tenor y clarinete que venían en los discos de grandes temas clásicos de las big bands norteamericanas de Glenn Miller, Benny Goodman, Artie Shaw, Duke Ellington, y algunas cosas de Lester Young y Coleman Hawkins, por ejemplo.[91]

La Orquesta Emisora Atlántico Jazz Band estuvo conformada así: Rafael Varela, Marcial Marchena y Pacho Galán (trompetas); Guido Perla (trombón y director); Adaúlfo Moncada, Clímaco Sarmiento (saxofones); Eliécer Benítez (bajo); Alfonso Meza (piano); Reyes Cervantes (batería); Nicolás Cervantes (conga),[92] Gilberto Castilla, Luis Carlos Meyer y Jaime García (cantantes).[93]

Por su parte, La Orquesta A No. 1 (1930) en Cartagena; la Orquesta Emisora Atlántico Jazz Band* y su antecesora la Orquesta Sosa Jazz Band, presentaban un formato de jazz band y algunas de ellas, ya conformaban pequeñas big bands de acuerdo con el concepto que introduce Luis Carlos Russell, y desde luego, esas orquestas fueron pioneras en Colombia; luego Lucho Bermúdez y Pacho Galán ampliaron el formato tipo Duke Ellington como se ha venido señalando.

90. Entrevista con Daniel Moncada.

91. Conversaciones con el poeta e investigador Miguel Iriarte. Barranquilla, 2003

92. Una fotografía muestra a un músico tocando el bongó.

93. Datos suministrados por Sofronín Martínez y Antonio María Peñaloza.

* Big Band en el concepto Russell.

Bogotá 2 (1950-1960)

Las orquestas y los músicos asentados en Bogotá desarrollaron en este período una inmensa labor divulgativa de la música caribeña, especialmente de la música costeña; pero el rasgo más relevante lo constituían las ejecuciones de piezas jazzísticas en las agrupaciones que se encuentran en ese momento en la capital y hallan allí el mejor espacio para entrar en contacto con la música de Estados Unidos. Músicos como Julio, Carlos y Arnulfo Arnedo, Ramón Ropaín (cienaguero educado en la Academia Musical Julliard en Nueva York), José del Carmen Guerra, Gabriel Uribe, Álex Tovar, Francisco Cristancho, Antonio María Peñaloza, Álex Acosta, Manuel Martínez Polit (padre de Edy Martínez),[94] el panameño Marcos Gilkes, Santos Pérez, el español Juan Manuel Valcárcel, Alfonso Álvarez, Arty Bastidas (violinista y de larga permanencia en la música de Estados Unidos), Hernando Becerra y el barranquillero Al Escobar que participó como pianista con Tito Puente en Nueva York, según dato suministrado por Edy Martínez.

En la década de 1950 la presencia de músicos costeños en Bogotá con experiencia jazzística es notable: Antonio María Peñaloza y su Quinteto (en el que había dos músicos peruanos: Álex y Aldo Di Roma, y un italiano), primero en La Casbash y luego en El Covadonga Nigth Club; el Conjunto de Álex Acosta en el Centro Colombo Americano; el trío de piano, bajo y batería de Al Escobar; El Grupo de Mario René (músico salvadoreño); la Orquesta Robelán de Roberto Lambraño; y el Cuarteto de Ramón Ropaín, eran entonces agrupaciones que privilegiaban el jazz en sus presentaciones sin abstraerse de la música bailable de acento caribeño en los hoteles bogotanos de mayor prestigio.

Quizás el músico de jazz más adelantado en su modo de instrumentar y en la realización de sus fraseos haya sido Álex Acosta (Muñecón), quien influyó de manera determinante en la vida artística de su hermano de crianza Justo Almario[95] al acercarlo a la sonoridad de John Coltrane. La vida desordenada de Acosta no permitió que su

94. Entrevistas con Edy Martínez y Roberto Lambraño, en Bogotá, 1995.

95. Entrevistas varias con Justo Almario realizadas entre 1993 y 2003

trabajo jazzístico tuviera mayores reconocimientos en el ámbito nacional. Fue para él precisamente que Pacho Galán compuso "Merecumbé en Saxofón", donde se destacan las improvisaciones de Acosta.

Medellín 2

Entre las orquestas que hacían jazz se pueden citar la Orquesta de la Voz de Antioquia, la Italian Jazz, de Alberto Podestá, que más tarde fue dirigida por Guillermo González* (1959), y que grabó varios fox trot, entre ellos "El míster"; la Orquesta Los Trota Mundos (big band), del barranquillero Enrique Aguilar que prensó algunos surcos con motivos populares colombianos y temas internacionales con acordes y fraseos jazzísticos y la Orquesta Sonolux. Todas estas agrupaciones pueden ser consideradas como protagonistas de lo que puede tenerse como la primera época del jazz en Medellín.

La Orquesta Sonolux, por ejemplo, presentaba un formato big band y acerca de su calidad interpretativa, de su sonido y concepto orquestal, arreglos novedosos y fraseos jazzísticos, no hay duda que pueden ser considerados como bien concebidos. Fue una agrupación de lujo compuesta por verdaderos maestros de la música colombiana como Juan Vargas, Luis Uribe Bueno, Edmundo Arias y Antonio María Peñaloza, que fueron a su turno sus directores.

La Sonolux se conformó en 1958 y estuvo integrada por los siguientes músicos: saxofones altos: Gabriel Uribe y Arturo Arango; saxofones tenores: Óscar Hernández, Álvaro Rojas; saxofón barítono: Luis Castaño; trompetas: Rafael Varela, Miguel Ospino, Al Díaz y Manuel Cervantes; trombón: Arsenio Montes; batería: Manuel Antonio Gómez; conga: Andrés Ramos; bajo: Pedro Echemendía; piano: Juan Vargas.[96]

El repertorio de música internacional de la Orquesta Sonolux lo

* La Italian Jazz fue dirigida por Alberto Podestá, músico italiano. Guillermo González fue director de la orquesta Ritmo y Juventud, en Manizales, hasta 1957.

96. Entrevista con Andrés Ramos y A. M. Peñaloza, Cartagena 1997 y Barranquilla, 1998.

privilegiaba el jazz y sus variantes rítmicas, montándose diversas formas de jazz al estilo Chicago y Nueva York. Cuando se trataba de jazz antiguo, la agrupación interpretaba blues cuyos arreglos eran tomados directamente de las bandas americanas.[97]

Juan Vargas, dice: "Empezamos a tocar jazz, bambucos y todos esos arreglos especiales de Antonio María Peñaloza, unas cosas interesantísimas".[98] El compositor Francisco Zumaqué Jr., dice que Peñaloza hacía arreglos novedosos con inflexiones jazzísticas, principalmente en "Antioqueñita" que era la cortina de presentación musical de la Orquesta Sonolux con frases precisas y dinámicas, bien matizadas.[99] La fanfarria de la Orquesta Sonolux, era un berejú con matices tímbricos del bambuco negro (concepto introducido precisamente por Antonio María Peñaloza y una de sus tesis musicales más polémicas) con sus acentos percutidos y un fraseo brillante en los metales.

Por otra parte, Juan Vargas desde su experiencia en la Orquesta Emisora Atlántico Jazz Band estuvo atento a las expresiones novedosas de la música internacional, principalmente del jazz; experiencia y conocimiento que pone en sus arreglos, como bien puede comprobarse en sus producciones discográficas con las Orquestas Colombian Brass y Juancho Vargas y su Orquesta. Arreglos para "Prende la vela", totalmente jazzísticos en los que armoniza el ritmo de mapalé con el jazz y con los característicos timbres brillantes de los metales con la Colombian Brass. "Trópico", "Güepajé", "Cumbia Cienaguera", "El Camino del Café", "Espumas" y "La pollera Colorá" son en su conjunto obras representativas de nuestros logros con el lenguaje jazzístico. Lo mismo sucedió con sus "Cumbias Espaciales", ricas en mixturas de ritmos internacionales volcados al concepto rítmico de la cumbia concebido desde la perspectiva de arreglos jazzísticos.

Juancho Vargas marca el camino de la producción jazzística con sus arreglos modernos; inclusive llega más lejos que sus antecesores Lucho Bermúdez y Pacho Galán, que mostraron desde los años 40 influencia jazzística en sus producciones compositivas, pero jamás llegaron a

97. Entrevista con el coleccionista e investigador musical Gustavo Pérez Restrepo.

98. Alberto Burgos Herrera. *Antioquia bailaba así*. Editorial Lealón. Medellín, 2001, p. 414

99. Diversas entrevistas con el maestro Francisco Zumaqué realizadas entre 1995 y 2003.

desarrollar el concepto jazzístico como sí lo realizara Juancho Vargas en los años 60.

Cali 1

Las orquestas en formatos de jazz band surgen en Cali de manera tardía, posiblemente a finales de 1949 con Los Jóvenes del Jazz aunque algunos críticos señalan su aparición en el año de 1951; lo más probable y de acuerdo con registros fotográficos es que haya sido una big band. "Aunque hubo diversos grupos, al parecer de buena calidad, muy pocos tuvieron una trascendencia internacional como sí la tuvieron agrupaciones de otros lugares o países. Las bandas locales trabajaban en los cabarets más importantes, en las emisoras, los teatros y los radioteatros, y algunas de ellas en el Club Colombia o en el Club Campestre."[100]

Las agrupaciones más destacadas fueron: La orquesta del maestro Julio García, pianista, director de una jazz band que acompañaba a los artistas internacionales que pasaban por Cali. Como dice Alejandro Ulloa en su libro: "El jazz band de García acompañó a Miguelito Valdez y fue la orquesta de planta del Cabaret Monteblanco y Radio Pacífico entre los años de 1940 a 1950".[101]

Entre otras orquestas denominadas jazz band se mencionan la Jazz Band de Julio García (1953); la Jazz Band de Sebastián Solari (1955); la Orquesta Internacional de Lubín Mazuera, que interpretaba zamba, jazz y música norteamericana orquestada por el maestro Efraín Orozco Morales, que tuvo muy poca permanencia en Cali; además, la Orquesta de Juanito López y la Banda de Alfonso Haya. Ulloa también menciona a la Orquesta Jazz Band de Edmundo Arias.

La Orquesta de La Voz de Cali, con 15 miembros y compuesta por cubanos, costeños (Sofronín Martínez, Miguel Ospino y Remberto Sotomayor) y músicos caleños, era una big band que hacía jazz en

100. Alejandro Ulloa. *La Salsa en Cali*, p. 290.

101. *Ibid.*

sus programas radiales en 1955 bajo la dirección del cubano Armando Cartaya.[102]

Jazz en Bogotá 3 (1960-1970)

La generación de músicos costeños que desde la década de 1940 estuvo en Bogotá atenta a las expresiones musicales extranjeras y propias, como Anastasio Bolívar, Ernesto Boada y Francisco Cristancho –este último, miembro de la Orquesta Jazz Band de Andrés Moltó en España en los años 30–, fue la misma que propició a través de sus orquestas el conocimiento del jazz en Colombia con músicos nacionales y extranjeros.[103]

Con Ramón Ropaín* y las orquestas de Antonio María Peñaloza y de José del Carmen Guerra; la Orquesta Robelán; los hermanos Arnedo, músicos turbaqueros que se radicaron en Bogotá: Carlos, clarinetista, Arnulfo, trompetista y Julio, saxofonista; la Orquesta de Marcos Gilkes y el retorno de Lucho Bermúdez en 1962; y con la Orquesta de Álex Acosta, se siguieron cultivando los géneros internacionales con énfasis en el jazz en las presentaciones de los grandes salones y hoteles. Se tocaba jazz en la presentación y las partes intermedias de las fiestas; sin embargo, era un jazz de etiqueta, un aspecto formal de recepción y no un compromiso de proponer de manera lanzada la música más evolucionada del mundo. Esas limitaciones no abrieron un espacio propiamente jazzístico en el mejor sentido del término, y solo después, con la generación del músico guajiro Armando Manrique Daza, "Manricura", se lograría consolidar un verdadero movimiento jazzístico en Colombia a partir de la década del 70 y parte de los años 80.

El decenio de 1970 a 1980 en Bogotá lo rubrica y simboliza la presentación en concierto de Duke Ellington y su orquesta; su

102. Entrevistas con Sofronín Martínez y Remberto Sotomayor. Cartagena, mayo de 1998. Ver también E. L. Muñoz. Sofronín Martínez: El trovador de Pasacaballos. Revista *viacuarenta*, No. 5, 2001, p. 15.

103. Cfr. Heriberto Zapata Cuencar y José Aguilar.

* Ropaín prensó un disco de jazz con temas internacionales latinoamericanos y estadounidenses, en el cual matrimonia la cumbia con el lenguaje del jazz.

presentación memorable, constituye una de las páginas más celebradas en la historia del jazz en Colombia. El concierto se realizó el 29 de noviembre de 1971 en el Teatro Colombia (hoy, Jorge Eliécer Gaitán) con un lleno total. Ellington interpretó aquella noche temas como: "Take the a Train", "Salomé", "Satin Doll" y "Solitude".[104]

Otras de las grandes figuras del jazz de Estados Unidos que visitaron Bogotá por la misma época fueron: Elvis Jones (baterista); Dexter Gordon (saxo tenor); la Orquesta de Woody Herman y la Orquesta de Tommy Dorsey, en presentaciones organizadas por el Centro Colombo Americano de Bogotá.

Un registro de prensa de esos años registra así estas visitas: "Y hablando de jazz, cabe anotar que este año debe definitivamente marcar la pauta para los artistas que vienen a nuestro –hasta ahora– olvidado país. Difícilmente se puede ocultar la emoción de haber tenido entre nosotros a Woody Herman y su grupo y a la orquesta del fallecido Duke Ellington, dirigida por su hijo Mercer Ellington (¡bravo por Skandia!). También Stan Getz fue algo inolvidable, aunque no oímos tanto su saxofón como la guitarra de Chuck Loeb –un sardino genio que enloqueció a muchas... y muchos–. También vino Stan Tracey, con un estilo poco conocido pero que no por eso deja de ser jazz, y del bueno.[105]

Bogotá 4:

30 Años de música en la Noche Bogotana[106]

Pues bien, fue "Manricura", como era conocido el pianista nacido en La Guajira, uno de los grandes animadores de la escena bogotana del jazz. Las primeras informaciones de Armando Manrique Daza y su excelente toque jazzístico en el que aportaba un criterio armónico personal la obtuve con el baterista y conguero Tony Peñaloza; y tiempo después con Justo Almario, Francisco Zumaqué y Edgardo

104. *El Tiempo*. Cultura. Vida de Hoy. He aquí el grande, el magnífico Duke Ellington. Martes 27 de abril de 1999, p. 7B.

105. Leslie Abadi Haime. Revista *Diners* No. 129 de 1980.

106. Aporte del crítico musical Sergio Santana.

Bossio. No cabe duda alguna que era considerado el mejor jazzista de Colombia y el más atento a su proceso evolutivo como bien señalan los músicos Francisco Fortich Peña (trompeta) y el italiano Mauro Ferri (trompeta), ambos miembros de la Orquesta Kalamary Big Band de Cartagena.

Para una mejor comprensión de la vida capitalina con relación al jazz, la obra del baterista boyacense Javier Aguilera resulta de enorme importancia para escribir sobre el jazz en Colombia durante el período de 1970 a 2000; de tal manera que su ensayo 30 Años de Música en la Noche Bogotana, se convierte en pieza clave para despejar incógnitas y llenar vacíos en cuanto a la trayectoria de esta música en nuestro país. Aguilera estuvo ligado a la vida musical de "Manricura" y es el mejor referente del aporte y divulgación del jazz en Colombia mostrando el camino que marca las verdaderas y auténticas grabaciones desde el concepto de un jazz colombiano. Desde el punto de vista histórico, muy a pesar de su temprana cercanía, se constituye en el documento más serio y pionero del rastro del jazz colombiano desde el ámbito bogotano.

La obra de Aguilera parte de 1971 con el Grill La Pampa, ubicado en la carrera 13 con calle 58 donde tocaba el Grupo de Plinio Córdoba, integrado por Armando Manrique al piano; Pepe García, contrabajo; Julio Arnedo, saxofón alto; Carlos Arnedo, saxofón tenor; Plinio Córdoba, batería; Willy Salcedo, conga, y Jairo Licasale, cantante. Aguilera señala: "Al ineludible repertorio de baile, siempre agregaban temas de jazz, del muestrario del trío de Manrique, Pepe y Plinio, quienes cultivaban ese género de 6 a 9 de la noche en un simpático barcito El Freddys, en la calle 24 con carrera 10".

De acuerdo con el aporte ensayístico de Aguilera se va encontrando la ruta por la cual transitaría el jazz durante tres décadas en Bogotá; 30 años decisivos en la consolidación de un lenguaje e ideas exclusivamente jazzísticas y el compromiso de músicos cuyos pensamientos gravitaban alrededor de esa música las 24 horas del día.

La Orquesta Tropibomba, por ejemplo, era una big band que hacía

* La orquesta Kalamary Big Band fue creada para desarrollar el lenguaje del Jazz y sus posibles fusiones con los ritmos cubanos.

jazz al mejor estilo norteamericano. Dirigida por Hernando Artuz y luego por Ramón Ropaín, sus músicos cuando no tenían toques iban con frecuencia al Grill La Pampa a descargar. Y en la carrera 13 con calle 59 estaba el Grill Candilejas con su orquesta de planta; la del maestro Lucho Bermúdez, y como intermedio, El Combo de Ramón Ropaín.

En el salón Monserrate del Hotel Tequendama donde se presentaban artistas internacionales con el respaldo de orquestas en formatos de big band, como las de Edmundo Villamizar, Lico Medina y Los Caribes, y en los intermedios, el Grupo del argentino Tomás Di Santo. En ese mismo lugar se presentaba el grupo italiano Los Cinco de la Notte, en el que tocaba Mauro Ferri, hoy trompeta de la Kalamary Big Band.

"Manricura"

Armando Manrique fue un músico excepcional. Oriundo de Patillal (Guajira) comenzó, como es lógico, tocando el acordeón. No sabemos en qué momento cogió el piano y mucho menos cuándo comenzó a tocar jazz. Tuvo que haber oído a Dave Brubeck y a Bill Evans, pues en su izquierda rítmica, sus melodías tan dulces y su armonía agrandada se notaba la influencia de estos dos pianistas.[107]

(...) Curiosamente Armando nunca salió del país a Estados Unidos, por ejemplo, para decir que allí hubiera aprendido los secretos del jazz. Además sabemos que nunca asistió a ninguna escuela, por lo que sus conocimientos sobre lectura musical eran bastante precarios, pero la intuición y el ser una entidad musical sobrepasaron las deficiencias de otro género que pudiera tener.[108]

(...) Dentro de sus más asiduos admiradores estaban los pianistas: Francisco Zumaqué, Carol Bermúdez, Edy Martínez, Hernando Becerra, Joe Madrid, Jimmy Salcedo, Iván Uribe y una cantidad de pianistas jóvenes como Juan Vicente Zambrano, William Maestre,

107. Javier Aguilera. *30 años de Música en la Noche Bogotana.*
108. *Ibid.*

Edgardo Bossio, Jorge Guarín, Pacho Sánchez y Beto Díaz.[109]

El trío de Manricura lo integraban Armando Manrique, en el piano; Armando Escobar, en el bajo, y Javier Aguilera, en la batería. El trío marcó un camino en el desarrollo y divulgación del jazz en Bogotá y en Cali, y se puede afirmar que con el trío de Manrique despegó definitivamente el cultivo y la difusión del jazz en Colombia.

Con la trágica y nunca esclarecida muerte de Armando Manrique desaparece el mejor pianista de jazz de Colombia en su historia musical, nos enrostra Javier Aguilera de manera contundente. Lo cierto es que los músicos más avanzados en el jazz en el país corroboran este aserto del baterista boyacense.

Por otra parte, la vida jazzística de Bogotá tenía en el Hippocampus, el Jazz Bar 93 Ah!, La Cacerola, Doña Bárbara y Watson Bar, escenarios propicios para la difusión del jazz.

Otras venturas

En Doña Bárbara tocaba jazz el Grupo Café de Gabriel Rondón (guitarrista), Jorge Guarín (piano), Edgar Bernal (bajo) y Javier Aguilera (batería), en el que se hizo mucho jazz –comenta Aguilera en su obra–. Y reitera que músicos como Bernardo Ossa, iba a tocar las congas, Fernando Sáenz con el saxo soprano y Jimmy Tanaka, excelente arreglista colombiano radicado en Canadá y también percusionista.

Realmente el grupo marcó una época, hizo una escuela, que luego retomarían los jóvenes músicos de las nuevas generaciones modificando y mejorando el estilo y los patrones. Los excelentes grupos de jazz que hoy existen en Colombia, así sus integrantes sean muy jóvenes y no hayan vivido estas épocas, tienen la influencia, la herencia, de este grupo de músicos, quienes fueron pioneros del género (propiamente dicho)[110] en Colombia.[111]

109. *Ibid.*

110. La nota es del autor, siempre y cuando se haga referencia al jazz de 1970 en adelante.

111. Javier Aguilera, p. 18.

Aguilera señala que también tocaron en Doña Bárbara la pianista Jean Galvis y su grupo integrado por Fercho Reyes en la guitarra, el Sardino Acevedo a la batería y Fabio Gómez en el bajo. Jean Galvis, mujer santandereana que había ido a Estados Unidos a aprender jazz –y realmente lo logró– creó un sitio en Bogotá, El Jazz, para escuchar ese tipo de música. Según Aguilera es una persona a tenerse en cuenta en la historia del jazz en Colombia.

La Pola, carrera 11 con calle 86 fue otro lugar donde se tocaba jazz contemporáneo, único en Colombia, apunta Aguilera. Tocaban los pianistas Bernardo Ossa y Juan Vicente Zambrano, el bajista Lisandro Zapata y se hacía jazz fusión y jazz standard.

En la carrera 13 con calle 82 tocaba el guitarrista Kent Biswell en El Café del Jazz. Excelente lugar, dice en su obra Aguilera, con un grupo en que estaban Armando Escobar en el bajo, René Rodríguez en la batería y José Luis Escobar en las Congas. Con el tiempo el grupo aumenta y surgen músicos como: Joe Madrid, Memo Urbano, Gustavo Gallo y el gordo Jaime Rodríguez en el saxo y flauta.

En el Jazz Bar tambien tocaba un grupo de músicos caleños como Juan Vicente Zambrano (discípulo de Manricura), Alberto Ramírez en la guitarra, el japonés Satoshi Takeisi en la batería y Kike Santander en la voz y el bajo. Tocaban parte del repertorio de Chick Corea, Tania María y mucho de lo propio, nos informa Aguilera.

En la misma obra sobre la noche musical bogotana Aguilera comenta que Aruba se convirtió en escenario de los músicos colombianos de jazz. El bajista Juan Camargo,* el baterista Guillermo Navas, su esposa Aidé Barros como cantante, Hernando Becerra, fueron los pioneros de introducirse en el mercado de la isla antillana. Después llegarían el trompetista nariñense Eduardo Maya, Edgardo Bossio, Kent Biswell, Fercho Reyes, Hernando Maya, Dagoberto García, Omar Cañate, Jorge Guarín, quienes pasaron grandes temporadas en Aruba, Curazao, Bonaire y Belice trabajando en hoteles.[112]

*Juan Camargo trabajó en Aruba y Curazao.

112. Javier Aguilera, p. 18.

Puede decirse que esta generación de musicos sembró las cimientes del jazz que se difunde en Colombia en la década de los 80 y 90. De una manera u otra son los principales invitados del patio en los festivales que comienzan a crearse, y acompañantes de primer orden en las grabaciones de la industria fonográfica nacional. Pero quizás lo más importante estriba en que algunos de ellos asumieron la docencia y la pedagogía del jazz fomentando la aparición de nuevos músicos y agrupaciones.

Capítulo VI

COLOMBIANOS EN ESTADOS UNIDOS:

René Grand, Arty Bastidas, Al Escobar, Edy Martínez, Joe Madrid, Francisco Zumaqué, Gabriel Rondón, Justo Almario, Memo Acevedo, Héctor Martignon, Jay Rodríguez

La primera incursión de músicos colombianos en Estados Unidos se da con músicos nativos de los Andes. Lo más probable es que la aventura la inicien La Lira Colombiana, agrupación del maestro Pedro Morales Pino en 1901. Los músicos de La Lira Colombiana actúan en New Orleans, Baltimore, Filadelfia, Chicago, San Luis (Missouri).[113] El libro del músico Jorge Áñez, *Canciones y recuerdos* dedica varias páginas a los músicos colombianos que trabajaron en Estados Unidos, incluyéndose él mismo, por supuesto. Luego, los trovadores Pelón Santa Marta y Adolfo Marín, aproximadamente en 1908. Después, y de manera sucesiva, se iban dando oleadas de músicos colombianos en Estados Unidos hasta finales de 1929 cuando llega Ángel María Camacho y Cano, Adolfo Mejía y Ladislao Orozco en 1930.

A finales de la década de 1950 Arty Bastidas, Al Escobar y a mediados de 1960 René Grand, pianista sanandresano y director del Combo Nueva York. Juan Martínez –bajista–, hermano de Edy, que actuó con la Orquesta de Tito Rodríguez; Edy Martínez que llega aproximadamente en 1964 ya que existe una grabación con Ray Barreto de 1965; Gabriel Rondón (1965); Joe Madrid, Francisco Zumaqué y Justo Almario (este último en 1969 con la Orquesta Cumbia Colombia, que se desintegra en Estados Unidos, y estaba conformada, entre otros, por José Coneo, saxo barítono; Cecil Cuao, batería; Luis Núñez, percusionista; Rafael Varela, trompeta; y "Timbalito" Arroyo, trompetista costaricense). De ahí en adelante el tránsito hacia el norte fue más común para los músicos colombianos.

De Arty Bastidas (violinista y director de orquesta que trabajó en

113. Jorge Áñez. *Canciones y recuerdos*. Ediciones Mundial. Bogotá. Tercera edición, 1970, p. 66.

modestas orquestas de jazz en Nueva York)* y de René Grand se sabe muy poco; sin embargo, de Grand se tiene noticia a través de dos LPs que prensara en los años 60 haciendo bugalú. Del pianista Al Escobar, por su parte, hasta hace muy poco se conocían pocos detalles sobre su vida.

Pero, sin duda, la gran historia la escriben el pastuso Edy Martínez, luego Justo Almario, y en menor escala el pianista cartagenero Joe Madrid, y no por falta de calidad musical, sino por su desordenada vida malograda en el mundo de las drogas.

Grand, Edy Martínez, Joe Madrid, Francisco Zumaqué y Justo Almario participan en producciones salseras y en agrupaciones jazzísticas en Estados Unidos. Y entre salsa y jazz Edy Martínez, Joe Madrid, Justo Almario y Francisco Zumaqué lograrían componer grandes cosas en esos dos lenguajes musicales.

ÁLVARO ESCOBAR

Pianista, arreglista y compositor nacido en Barranquilla en 1929. Tuvo sus primeros contactos con la música a instancias de su padre, el tolimense radicado en Barranquilla Gabriel Escobar Casas, músico sinfónico que a la sazón era el director de la banda de la Policía Nacional. Al empezó a leer música entonces desde muy temprano y a los siete años de edad se fue a vivir con sus padres a los Estados Unidos.

En 1944, en plena Segunda Guerra Mundial cuando apenas contaba 15 años de edad, escapó de su casa e ingresó al Servicio Militar Americano, de donde fue rescatado por sus familiares y enviado de vuelta a Barranquilla en donde conoció a Pacho Galán y a algunos miembros de su orquesta, especialmente al pianista Alfonso Meza con quien hizo una provechosa amistad, mientras tomaba clases de piano con el maestro Aurelio Vásquez Pedrero, uno de los pedagogos musicales más reconocidos de la ciudad.

Por ese entonces con otros amigos músicos armó un pequeño grupo

* Manuel Conde, coleccionista momposino de música quien conociera a Bastidas, pero tal información no aparece soportada en documentos.

con el que tocaban en pequeños eventos que fueron escuchados por el dueño de Emisoras Unidas, el maestro Rafael Roncallo Vilard, quien los invitó a tocar en algunos programas de esa radiodifusora. Fue con ese grupo, le cuenta Alvaro Escobar a Néstor Emiro Gómez en una entrevista para la Emisora Uninorte F. M Stereo de Barranquilla, que empezó a tomarle gusto a la música popular, y un año después regresó a New York, y con solo 16 años se hizo miembro de la Unión Americana de Músicos, incluso estuvo haciendo varios trabajos esporádicos hasta que ingresó a la Orquesta de Pupi Campo bajo la dirección de Tito Puente, para pasar más tarde a ser pianista de la propia orquesta de Puente con quien estuvo durante dos años en una agitada actividad en vivo en el famoso salón de baile El Palladium así como en algunas grabaciones.

A los 21 años regresó de nuevo a Colombia para ser pianista por una breve temporada en el Patio Andaluz del Hotel El Prado en Barranquilla, y seguir luego a Cali en donde organizó en 1952 la primera orquesta de su carrera llamada los Piccadilly Boys, el mismo nombre de la primera agrupación de Tito Puente de la que Escobar hizo parte en 1947 y 1948, y con la que interpretaba mambos de Puente y de Pérez Prado, y otras cosas que sonaban en la época.

Regresó de nuevo a Estados Unidos en donde se desempeñó como *free lance* en el ambiente musical newyorkino, veces para la orquesta de Machito, o para la de Miguelito Valdés, o La Lupe, o Ease Morales... hasta que se convirtió en el director musical y arreglista de la orquesta que acompañaba a la gran diva negra de la música americana de esos años, Eartha Kitt, actriz, cantante y estrella de cabaret de extraordinaria vigencia aún, para quien Escobar reformateaba y dirigía la música originalmente escrita para una gran orquesta con muchos metales, violines y chelos, y hacerla accesible a formatos orquestales más pequeños y manejables en sus giras.

Luego de esas experiencias se unió al famoso bongosero Jack Constanzo con quien grabó el primer disco a su nombre titulado "Escobar Ritmo Mágico". Se traslada entonces a Los Ángeles en donde estuvo en diferentes actividades musicales hasta 1965, para pasar luego a Puerto Rico en donde llegó a ser el administrador de un célebre sitio nocturno de un importante hotel en San Juan en el que desarrolló una gran actividad con famosas agrupaciones de salsa y música latina como el

Apollo Sound de Roberto Roena y Cheo Feliciano, entre muchos otros. Allí tuvo la oportunidad de reencontrarse con su amigo Tito Puente, quien le ayudó a conformar una banda y fue además el propio timbalero para una serie de importantes compromisos en Puerto Rico.

Años más tarde regresó a los Estados Unidos con la intención de fundar en Miami un club nocturno que no llegó a ser y se quedó varios años como músico de los grandes barcos cruceros de placer de la Royal Caribbean. A sus 76 años vive en la actualidad en la ciudad de Los Ángeles, en los Estados Unidos.[114]

EDY MARTÍNEZ

El primer gran reconocimiento de un jazzista colombiano en Estados Unidos le corresponde al pianista pastuso Edy Martínez. Su obra compositiva y arreglos son comentados en la prensa jazzística especializada, entre ella la celebrada revista *Down Beat*.

El pastuso Edy Martínez ha acompañado a los mejores intérpretes y orquestas del género. Sobre él dice Javier Castaño en el trabajo periodístico "Duro del jazz":

Tocaba a los 14 años batería con la Orquesta Américo y sus Caribes; –Américo Belloto Varoni, músico argentino radicado en Bogotá–. Participa para la misma época en la Orquesta de Álex Tovar. Llega a Estados Unidos de la mano del pianista Hernando Becerra. Ha viajado por el mundo y ha desplegado su talento en las mejores orquestas de jazz. Es compositor y arreglista, y además, director musical y pianista de la agrupación de Gato Barbieri, uno de los intérpretes de jazz más destacados, con el que grabó 8 LPs.

(...) Edy también ha tocado con músicos de la talla de: Charlie Mingus, Jeremy Steige, Ron Carter, Lenny White, Steve Gad, Joe Chambers, Chico O'Farrill, Bob Berg y Ray Mantilla. Con Tito Puente viajó por todo el mundo promocionando el disco "Just Like Magic". Vivió un año en Alemania y un año en París donde tuvo su propia orquesta.[115]

(...) en 1964 integra la Orquesta de Ray Barreto, un duro del jazz latino. Trabajó con Mongo Santamaría con quien participó en varios festivales de jazz y grabó dos LPs. En 1973 compone el tema de jazz "The other road" en memoria a su hermana fallecida en Bogotá en un accidente de tránsito. Esta pieza fue denominada como la mejor de jazz latino ese año y recibió una calificación de 5 estrellas por la revista *Down Beat*. El Newport Jazz Festival lo llevó como invitado especial al Lincoln Center en Manhatan.[116]

Otra grabación exitosa de Edy Martínez, tan celebrada como "The other road" fue "Nuestra herencia", acompañado con el flautista Lou Pérez. El tema que se comenta es una especie de suite latina, un recorrido por los géneros que antecedieron a la salsa. La tercera fue espectacular, era la banda sonora de un especial de televisión llamado "Baquiné de angelitos negros", en la que tocó el piano con una orquesta gigante dirigida por Willie Colón. En ese mismo orden de reconocimientos se señala el trabajo con Tito Puente "Homenaje a Benny Moré", con el cual recibe el premio Grammy en 1979.

En Alemania contribuye con la creación de dos grandes orquestas: Conexión Latina dirigida por el puertorriqueño Louis García y la Orquesta Los Rumberos de Irazú formato big band con los hermanos Héctor y César Martignon, músicos bogotanos. En 1983 Edy Martínez le dio el despegue definitivo a la orquesta contribuyendo con sus composiciones y arreglos.

En Holanda, a través de sus enseñanzas, asesoría y arreglos, contribuye en gran medida a la consolidación musical de una de las agrupaciones del latin jazz más prestigiosas de la escena europea: la banda Nueva Manteca. Edy Martínez realizó una serie de arreglos magistrales cuando el baterista de esta banda conformó la big band Cubop, quien también llamó a Hedí para que le realizara los arreglos e interpretara el piano.[117]

114. Resumen libre de una entrevista telefónica realizada a Al Escobar en Los Ángeles por el licenciado Néstor Emiro Gómez, y emitida en el programa Jazz en Clave Caribe que dirige Rafael Bassi Labarrera en Uninorte F. M. Stereo de Barranquilla, emitida en abril de 2007.

115. Copia cedida por Sergio Santana, sin más datos.

116. *Ibid.*

117. Perfil de Edy Martínez. Dossier de Prensa, Barranquijazz, 2006.

Edy Martínez de regreso a Bogotá conforma una big band –Edy Martínez y su Orquesta de Latin Jazz– y graba el CD "Privilegio". Son nueve cortes de los cuales siete son de su autoría y dos arreglos de composiciones de otros autores. Excelente producción jazzística. Después prensaría un trabajo jazzístico con la Big Band de la Universidad de Nariño, y un trabajo discográfico para piano de temas colombianos donde recrea a nuestros grandes compositores en un lenguaje refinado y pulcro pero apenas tangencialmente jazzístico.

Finalmente regresó a New York en donde está nuevamente radicado y reinsertado de lleno en la compleja vida musical de la Gran Manzana en donde está trabajando en un nuevo proyecto de Big Band, así como en un ensamble de grandes figuras que reúne a Steve Berríos, Dave Valentin, Andy González y David Sánchez.[118]

JUSTO ALMARIO

La carrera artística de Justo Almario, tenorista, altista, sopranista, clarinetista y flautista sincelejano, compositor y arreglista, goza de prestigio y permanece en creciente ascenso en el exigente mundo del jazz. De él expresó Don Heckman en *Los Angeles Times*: "Almario no hizo un solo movimiento en falso mientras llegó a ese lugar especial que antes era exclusivo de John Coltrane".

Estudia en el prestigioso Berklee College of Music de Boston. A la edad de 20 años participa en seis conciertos en una gira con la Orquesta Duke Ellington. Con Mongo Santamaría toca en el Club Jazz Workshop de Boston. Años después fue director musical en la orquesta del conguero cubano.

Afincado en Los Ángeles integró Koinonía, legendario grupo de jazz y rock. Participó con grandes artistas de jazz, grabando y presentándose con figuras de la talla de Duke Ellington, Mongo Santamaría, con cuya banda viajó por diversas partes del mundo, con Charles Mingus (de quien además fue asesor especial, por recomendación de Tito Puente en la investigación que realizara Mingus a comienzos de los 70 sobre la cumbia colombiana, que

118. *Ibid.*

terminó en la realización del disco Cumbia Fusión), Tito Puente, Giovanni Hidalgo, Cachao López y Paquito D'Rivera, Fredie Hubbard, Chaka Khan, Linda Ronstand, The Comodors, entre muchos otros. Por otra parte, sus colaboraciones discográficas con la gran cantante de jazz Diana Reeves, la banda del trompetista Humberto Ramírez y el vibrafonista Roy Ayers, constituyen sin duda aportes fundamentales a esas producciones. Ha contribuido también con varias bandas sonoras de cine y televisión, incluyendo "Mambo Kings", "Dirty Dancing" y "Trading Places".[119] También participó en varias grabaciones que fueron nominadas a premios Grammy de las cuales dos ganaron: "Master Sessions" Vol. 1 con Cachao, y "Mercy" de André Crouch. Participó en el álbum "Mi Alma Latina" con Plácido Domingo y "The Live Experience".

Sus colaboraciones en presentaciones y discos y su cercanía espiritual con el bajista mexicano Abraham Laboriel son diversas, entre los que se destacan "Justo Almario-Abraham Laboriel", en el sello Integrity en 1994. La grabación es una mezcla de material original combinado con versiones de jazz con himnos religiosos entretejidos con ritmos y melodías latinas y del jazz.[120]

Por otra parte, su cercanía con otro gran músico y productor colombiano radicado desde hace muchos años en Canadá, el pianista caleño Jimmy Tanaka, constituye otra de sus asociaciones provechosas y afortunadas. Varios temas de sus discos y varias de las producciones jazzísticas de Almario han sido escritas y producidas por Tanaka, quien además de pianista, compositor, arreglista y productor es toda una autoridad en música publicitaria, producciones musicales para cine y video para grandes firmas internacionales, y creador de algunas piezas selectas en el plano de la música clásica.

Justo Almario ha sostenido que su influencia musical hunde raíces en su cultura musical colombiana y en el concierto internacional de Bach, Bartok, Debussy, John Coltrane, Cannonball Adderly, Antonio Carlos Jobim, entre otros.

Para alguien como Justo Almario, conocido internacionalmente por

119. Perfil de Justo Almario. Dossier de Prensa. Barranquijazz, 2006.

120. Entrevista con Justo Almario. Referencias tomadas de diversas revistas de jazz.

el virtuosismo con el que interpreta el saxofón, la flauta traversa y el saxo alto, la música no es un fin en sí mismo sino el vehículo que le permite explorar nuevos continentes y fronteras musicales. "Count Me In", es el título de uno de sus álbumes, y con las once melodías que lo componen Almario nos ofrece una variada muestra y un extenso catálogo sobre cuáles son los océanos artísticos por los que ha estado navegando por más de 20 años. Almario ha ido construyendo su propia obra musical, y en esa tarea que ha tenido tintes heroicos no ha perdido de vista sus orígenes y pasado cultural que se siente y expresa con las sonoridades del solar de procedencia.[121]

Impecables y modernos, con una factura de producción que tiene un alto y envidiable nivel de calidad, los discos de Justo Almario nos dejan apreciar hasta qué punto es factible llevar a cabo algo que dudan muchos otros artistas latinos: armonizar y combinar, perfectamente, una gran variedad de corrientes e influencias musicales para abrirle nuevas fronteras al jazz latino.[122]

En la producción de "Count Me In" intervinieron los siguientes músicos: Oscar Cartaya (bajo); Bill Cantos (teclados); Greg Mathieson (piano); Luis Conte (percusión); Bill Maxwell (batería), Abraham Laboriel (bajo); Jimmy Tanaka (teclados, arreglos y programación de batería); Dave Valentín (flauta); Bill O'Connell (piano acústico) y Justo Almario en el saxofón.

Almario considera que su arte musical es un medio y él un instrumento para hablar con Dios, su música presenta elementos religiosos y es a su vez el lenguaje entre el Creador y los hombres. "Se siente bendecido. Su fe cristiana, el amor que siente por su familia y la dedicación que tiene por la música, en especial por el jazz lo hacen un ser feliz".[123]

El periodista José Arteaga escribe para *El Espectador* una página síntesis dedicada al jazz: 'Colombia una nota' y sobre el sincelejano afirma: "Si se habla de divulgar los ritmos colombianos dentro del

121. *La Opinión*. Columna de Jazz Latino, domingo 26 de marzo de 1995.

122. *Ibid.*

123. *El Nuevo Día*. Puerto Rico, sin más datos.

jazz, se habla de Justo Almario. Fue considerado en la década de 1970 en los Estados Unidos como el mejor flautista".[124]

En 1996, Justo fue objeto del importante reconocimiento al Alumno Distinguido en el marco de los 50 años del Berklee College of Music, entrando además en la lista de los 50 estudiantes más destacados en toda la historia de esta institución musical. En esa ocasión tocó como solista invitado con la American Jazz Philarmonic bajo la dirección de Jack Elliot, y como miembro del Jazz Classic Quartet al lado de Patrice Rushed y de Ndugu Chancler. Justo es también el líder y director musical del grupo de latin jazz Tolú.[125]

Como parte de esa misma celebración, el músico colombiano fue honrado al aparecer su fotografía en la portada de la revista con 49 músicos de diferentes nacionalidades en donde se han forjado más de 30.000 músicos de diferentes partes del mundo; eso habla por si solo de lo que Justo Almario significa para la historia del jazz en los Estados Unidos y el mundo.

GABRIEL RONDÓN

Guitarrista barranquillero de una larga trayectoria musical en el desarrollo de un concepto del jazz colombiano A él se debe una permanente labor divulgativa de la música de jazz en nuestro país a través de sus composiciones, sus interpretaciones, sus distintos grupos y sus participaciones en históricos momentos del jazz en Barranquilla y en Colombia, lo que ha constituido la pasión de toda su vida. El jazz colombiano le es deudor de su auge, él ha sido un valor en la popularización del jazz y lleva un alma de aficionado a pesar de más 40 años en el ejercicio musical como compositor y arreglista.

Incursiona con el grupo del cantante Gleen Yarbrough, con quien trabaja dos años viajando por los estados de la Unión Americana, Canadá y Hawai culminando con un disco de larga duración grabado en vivo en New Orleans. Viaja a San Francisco y se vincula con Rick Silverberg y su Grupo de Jazz. Allí se inventa un sistema de

124. La fuente citada, p. 14.

125. Justo Almario. 1st. Los Angeles Internacional Latin Jazz Festival.

digitación para la mano izquierda utilizando siete modos de la escala diatónica.[126]

Sale de gira con el Grupo Shades of Joy, dirigido por el maestro Martín Fierro, célebre saxofonista y compositor tejano, gran intérprete del jazz moderno, alternando con el grupo Sly and The Family Stone. Regresa a Los Ángeles donde ingresa al grupo La Clave, haciendo un disco para Warner Bros, producido por Lalo Schifrin y luego toca con el grupo de Hermes Niño, trompetista colombiano.

De retorno a la tierra forma parte del grupo de jazz de Armando Manrique, no solo como guitarrista sino también como vocalista, cantando en inglés, portugués, italiano y español, haciendo conciertos y musicales de televisión. Con Jimmy Salcedo graba el primer disco en Colombia para el sello Codiscos.[127]

Con su Grupo Café alterna el jazz con la música brasilera, el pop, la salsa y se convierte en músico de estudio, trabajando para todas las casas disqueras y todos los productores de música publicitaria (*jingles*). Dedica parte del tiempo a su autoformación estudiando los conceptos de arreglos y orquestación.

Después de una temporada con Café, Gabriel Rondón crea un nuevo grupo, el Jazz Madera, en compañía del baterista Jaime Córdoba. Luego de una temporada con Jazz Madera organiza el grupo de jazz Bitches Brew, haciendo conciertos por todo el país, incluyendo el Teatro de Colsubsidio, Teatro Colón y el Teatro Nacional.

Actúa con el baterista Waily Keiderling con quien comienza una serie de conciertos en universidades y en los Centros Colombo Americanos de Colombia (1989). En 1990 crea el Sexteto de Jazz Bossa Nova y Salsa y se presenta en los más conocidos espacios musicales de Bogotá. Tiempo después es llamado a participar en el Festival de Jazz y Salsa del Teatro Colón con el grupo Vox Populi y con una orquesta big band, dirigida y arreglada por él. También es invitado por el director musical uruguayo Federico García Vigil para participar en un concierto de jazz con la Orquesta Sinfónica

126. Entrevista con Gabriel Rondón, 1994. Archivo personal del músico.

127. *Ibid.*

realizado en el Auditorio León de Grieff de la Universidad Nacional. Después se vincula a un nuevo grupo de jazz con el saxofonista cubano Carlos Manuel Fernández Averhoff y el pianista estadounidense Eugene Euman.

Entre su obra compositiva de carácter jazzístico se pueden citar: "Reflejos", "Recovecos", "Convicción", "Orecagua", "Pinceladas", "Conciençao", "Un Poquito de Luz", "Linfa", "Vital Blues", que son algunas de sus piezas más conocidas y que ha expuesto en los festivales de jazz de Bogotá, Medellín, Cartagena y Barranquilla.

JOSÉ MADRID

Joe Madrid, pianista, compositor, arreglista y director de orquesta cartagenero es, como ya se ha dicho, una de las tres grandes figuras emblemáticas del jazz en Colombia, al lado de Edy Martínez y Almario, con una carrera de desajustes personales y altos y bajos que lamentablemente malograron lo que había de esperarse de su gran talento pianístico, de su conocimiento y experiencia jazzísticas y de sus extraordinarias habilidades compositivas y de orquestador.[128]

Joe Madrid es uno de los músicos más talentosos y de una gran técnica interpretativa en el jazz colombiano; sus frases y matices le dan un toque pianístico próximo a la atmósfera del blues y en su estilo son reconocibles ecos y resonancias del pianismo del gran Bill Evans.[129] También incursiona en fusiones como en el tema de su autoría "Cumbia Típica" al lado de Justo Almario en los saxos, flauta y arreglos, y de los percusionistas colombianos Hirán Remón (Río Frío, Magdalena) y Leo Bachir (Barranquilla), el cantante cubano Justo Betancourt y el conguero Mongo Santamaría. Se trata del LP Mongo & Justo, "Ubane", sello Vaya No. 9117012 Lado B (1976), quinto surco, un trabajo donde se matrimonia la salsa, la cumbia y el latin jazz, siendo Madrid el autor también de los arreglos de "Cumbia Típica" y de "Cantándole al amor". Madrid grabó igualmente con Mongo y para el sello Vaya No. 88327 el disco Mongo Santamaría Live at Yankee Stadium.

128. Aporte de Miguel Iriarte. Pequeña historia del Jazz en Barranquilla.

129. *Ibid.*

"Cumbia Típica" es entonces acogida con elogio y justicia por el sociólogo venezolano César Miguel Rondón en su libro *Salsa: crónica de la música del Caribe urbano*, afirmando que: "'Cumbia Típica' es el traslado fiel y efectivo, del campo a la ciudad, de una de las manifestaciones más ricas e importantes del espectro musical caribeño, la cumbia colombiana". Para Rondón lo mejor del disco Ubane fue la "Cumbia Típica" de Joe Madrid. Como lo dice su título fiel al ritmo que identifica musicalmente a Colombia, responde a su tradición musical con instrumentación típica.

Joe Madrid integró orquestas prestigiosas como la de Tito Puente; la de Andy Harlow, con la cual graba dos LPs: "La música brava", 1974 y "El Campesino", en cuyo registro hay un tema suyo titulado "La cumbiamba", 1975; con Angel Canales e Ismael Rivera y sus Cachimbos; con Néstor Torres, un LP con motivos colombianos. Fue además arreglista de grandes orquestas como las de Ray Barreto, James Brown, Stan Kenton y Woody Herman. Madrid creó diversos grupos en Colombia, en formatos de tríos, cuartetos y orquestas, y el trabajo jazzístico de su obra compositiva, de arreglos e interpretaciones es considerado por los conocedores como de excelente factura.

En Barranquilla se recuerdan muy diversas experiencias jazzísticas suyas dispersas en actuaciones en vivo en los años 80 de las cuales son pocas las que quedaron registradas para la historia: conciertos en la Universidad del Norte, presentaciones en solitario y en ensambles en bares como Chick Corea Jazz Bar, Bar Caribe del Hotel El Prado, Papagayo... Dos experiencias excepcionales de ese tipo lo constituyen la conformación de una efímera big band llamada Colombia All Stars y el memorable concierto en el Parque Sagrado Corazón de Barranquilla, con motivo del primer aniversario de la Emisora Universal Stereo, a comienzos de los años 80 con un ensamble que reunía a Madrid en el piano, Antonio María Peñaloza en el flugelhorn, Tony Peñaloza en la batería y Obert López en el bajo, con el que se interpretó una maravillosa versión de "Te Olvidé" en ritmo de garabato y cumbia con sendas improvisaciones de Peñaloza en la trompeta y Madrid al piano, de la que sí existe un registro *in situ*. Memorables en ese concierto las improvisaciones en jazz de Peñaloza en el flugelhorn abierto, así como convirtiendo la boquilla de su instrumento en una repentina e insospechada flauta de millo.[130]

130. Iriarte, Miguel. Pequeña historia del jazz en Barranquilla. Ensayo.

Composiciones suyas de auténtico sabor jazzístico son: "Vampiro" y "Blues for German", así como extraordinarias versiones suyas sobre temas de Cole Porter interpretadas con su trío como las que pueden escucharse en registros sonoros de "Green dolphin street" y "What's this thing called love".

FRANCISCO ZUMAQUÉ

O la gran revolución del Jazz Colombiano

Uno de los músicos de mayor importancia en la jerarquía de los maestros que han aportado al jazz colombiano una impronta compositiva es Francisco Zumaqué Gómez, quien contribuye de manera destacada con un catálogo de diversas hablas musicales. Formado musicalmente al lado de su padre Francisco Zumaqué Nova, con él participa en la Orquesta Los Macumberos a la edad de 13 años. La preparación académica la realiza en el Conservatorio de la Universidad Nacional de Colombia en Bogotá y luego viaja a París para estudiar con Nadia Boulanger y Michael Philipot, y posteriormente Música electroacústica con Pierre Schaeffer y Guy Revel.

El catálogo de obras de Zumaqué es extenso y variado, en donde aborda diferentes formas musicales y ritmos nacionales e internacionales; entre otros, el jazz que comenzó a interpretar con un quinteto en el Grill Tropical en 1968 en Cartagena, año que estuvo como discípulo del maestro Adolfo Mejía. El contacto de Zumaqué con la música y los músicos de jazz se da ya en sus primeras grabaciones, donde se notan inflexiones y guiños jazzísticos con algunas composiciones suyas y arreglos a otras obras de compositores extranjeros y locales. Esta etapa se podría considerar como un ejercicio que luego maduraría y cuya realidad sonora se da en trabajos posteriores.

Zumaqué, consciente de que el jazz es libertad, improvisación sobre un patrón rítmico, armónico y melódico como organización del sonido, pone todo ese saber estético y conceptual al servicio del folclor colombiano. Pero el registro discográfico que permite descubrir sus primeros intentos jazzísticos se encuentra en un LP del sello Daro No. 911199, cara A, en el que están temas como "La Piragua", "La Libertad", "Bésame Mucho", "La Danza", "Amor, Amor", "En Noche de Enero". En la cara B: "Capullito de Alelí", "Adiós

al Mar", "Sonatina", "Quién Será", "Balas", "Contigo en la distancia". Seis temas de su autoría que posteriormente lograría reelaborar para mostrar verdaderas construcciones jazzísticas sobre la base de esos trabajos.

El aporte más significativo se da con "Macumbia", trabajo de jazz exploratorio en el cual incursiona con fusiones con la cumbia y el jazz. Otras de sus composiciones sobre el mismo trabajo exponen las rítmicas colombianas asumidas desde la estética del lenguaje jazzístico; sin embargo, dos temas son de una profunda sonoridad entre la tierra de sus ancestros y la universalidad tímbrica de diferentes vertientes, entre otras el jazz y sus improvisaciones. Por supuesto, se trata de "Macumbia" (1981), el tema que da el título a la producción y "La Ofrenda", ambas piezas en el lado A de este LP, dos joyas de auténtico jazz. Algunos estudiosos consideran que con Zumaqué se realiza el primer trabajo discográfico con exigencias jazzísticas desde el punto de vista compositivo y por el tratamiento en los arreglos.

Por lo menos, con "Macumbia" se puede mostrar y percibir auditivamente, que allí hay desde el punto de vista sonoro y como registro discográfico, una realidad del jazz colombiano. El primer trabajo discográfico de composiciones jazzísticas en Colombia se debe a Zumaqué. El músico Juan Sebastián Monsalve considera que este tema abre el camino compositivo del jazz en el país, y desde esa instancia "Macumbia" se convierte en un punto de referencia obligado para la discografía jazzística en Colombia. Tema que más tarde sería objeto de una afortunada versión en manos de la orquesta de jazz holandesa Nueva Manteca.

Macumbia, nombre compuesto de origen bantú, es una referencia al tambor y a su lenguaje de toque de cumbia para diferenciarlo de la fusión de mapalé y cumbia que creara su padre en 1958 bajo el rótulo de "Macumba" y del ritual de toques de tambores y danzantes en Bahía Brasil que lleva el mismo nombre; por lo tanto, "Macumbia" es el toque nominativo de lo diferente, es decir, de la fusión del jazz con la cumbia como nomenclatura genérica, pero a su vez abarca otros ritmos como los del litoral Pacífico. El grupo que organiza Zumaqué estuvo integrado por Antonio Arnedo (saxo); Edward Helpbain y Mauro Ferri (trompetas); Gustavo García (trombón); Juan Vicente Zambrano (pianos y sintetizadores); Satoshi Takeshi (batería); Luis Pacheco (conga); Oriol Riaza (percusión menor);

Francisco Zumaqué, Lisandro Zapata y Gustavo García (coros).

Años después, Zumaqué prensaría un LP donde el jazz es manifiesto, pero con otro color orquestal y un impresionante arreglo de "La Piragua". El trabajo en mención aparece con el rótulo "40 Años de Sentimiento Popular". Vale la pena considerar en ese mismo contexto, sus magistrales arreglos con la Orquesta Filarmónica de Bogotá: Homenajes a los maestros José Barros y Lucho Bermúdez donde fluyen las características del jazz con un formato familiar al lenguaje sinfónico.

De otro lado, son célebres sus arreglos para figuras como Bobby Capó, Eddie Palmieri, en "Páginas de mujer", "No me hagas sufrir" y "Ven Ven"; para Alfredo de la Fe en "My favorite Things" y "Canto del corazón"; para Joe Cuba; para la Fania All Stars, en "Semilla de Amor" interpretado por Héctor Lavoe; así como sus propias composiciones para importantes orquestas de salsa. Todos estos trabajos prensados en Estados Unidos. Quizás el más reciente de ellos es la orquestación y arreglos para el homenaje de Toña La Negra realizados en Nueva York.[131]

HÉCTOR MARTIGNON

Pianista bogotano de excelentes calidades como intérprete, arreglista y compositor, ha vivido en diversas ciudades europeas y en los Estados Unidos desde donde ha regresado en diferentes oportunidades a Colombia para hacer presentaciones en el marco de los distintos festivales de jazz que se realizan en nuestro país.

Tiene una gran experiencia en actuaciones en vivo, grabaciones, producciones, arreglos y composiciones en muy diversos géneros y estilos tanto para sus propios proyectos, como para los de grandes figuras de la música en muchas partes del mundo. Para tener una pequeña idea del universo musical de este artista de múltiples talentos solamente necesitamos aproximarnos a la música de sus tres discos personales: "Portrait in White and Black", "Foreign Affair" and

131. Varias entrevistas con Francisco Zumaqué.

"Refugee", los cuales son una metáfora de las diversas influencias musicales que han forjado su particular estilo como intérprete, compositor y arreglista, trátese de una polifonía barroca, de un sonido vanguardista del siglo XXI, del folclor de los Balcanes, o de los lenguajes musicales colombiano, afrocubano y brasilero.

Su primer trabajo de grabación profesional lo realizó a los 18 años en la gran cantata épica del Canto General de Neruda realizada en Bogotá por Mikis Teodorakis, y desde entonces ha hecho parte de un sinnúmero de proyectos de jazz, latin jazz, música pop y música clásica.

Martignon estudió piano clásico y composición en Alemania mientras trabajaba para las mejores bandas de jazz y latin jazz de Europa y asistía a seminarios de composición contemporánea con maestros como Paul Ligetti, Luigi Nono y Karl Heinz Stockhausen. También se dedica al pianismo clásico realizando conciertos en Alemania, Italia y Colombia, especialmente con músicas de Chopin, Bach y Debussy. En este campo hizo parte del primer CD sinfónico del cantante y compositor sloveno Vitaly Omsçko's, y la Orquesta Filarmónica de Rusia grabó algunas de sus orquestaciones.

Ha realizado giras por Suramérica, Asia y Europa con Mongo Santamaría, Gato Barbieri, Steve Turré y Don Bayron, y fue pianista de las bandas de Tito Puente, Mario Bauzá, Chico O'Farrill, Paquito D'Rivera y Max Roach. Pero su trabajo más notable en este sentido lo hizo con diversos ensambles de Ray Barreto como pianista, arreglista y compositor.[132]

JAY RODRÍGUEZ

Nacido en Barranquilla y radicado en New York, desde los primeros años de su vida, Hernán Ramiro Rodríguez Sierra es probablemente el músico colombiano más destacado en la escena del jazz de los Estados Unidos tanto en lo alternativo como en el *mainstream*, al lado de otra figura colombiana como Héctor Martignon. Se inició en el estudio del clarinete a los siete años de edad con el maestro Tito D'Rivera, padre de Paquito, y a los quince tuvo la oportunidad de tocar con Tito Puente. Se graduó con los más altos honores en la prestigiosa New York of Performing Arts y luego continuó sus estudios en la Manhattan School of Music y en el departamento de jazz y música contemporánea de la New School for Social Research de New York.

Catalogado como pródigo, prolífico y profundo por un crítico de jazz de la importancia de Michael Gelfand, Rodríguez es reconocido como un aventajado multi-instrumentista que interpreta los saxos soprano, tenor y barítono, así como el clarinete y la flauta, con un destacado dominio técnico interpretativo, y con fluidez y calidad en sus improvisaciones.

Algunas veces, agrega Gelfand, su sonido es explosivo, salvaje y lleno de furia, y otras veces se queja con una pasión que llega a ser dolorosa y desnuda. "Siempre modesto e irreverente al mismo tiempo, aprovecha el desenfreno propio de su juventud para agregarle audacia a la inexplicable disciplina de un veterano del jazz forjado en las calles de New York. Casado con la melodía pero amante del ritmo, su sonido expresa un claro compromiso con un ideal que no es otro que la espontaneidad sin pretensiones culturales, la excitación de una aventura de amor a cualquier costo. Se trata de una perfección cercana al caos."

Dados su propósito y determinación y su pródiga habilidad natural en la interpretación de su música, Rodríguez ha sido nominado un par de veces al Premio Grammy en la categoría de mejor solista. Ha grabado discos y realizado presentaciones con actuaciones que expresan diversos talentos y siempre demuestra ser el mejor en cada cosa, dice la *Encicolopedia del Jazz* de Leonard Feather & Ira Gitlers. Y agrega: "Ya sea improvisando con Miles Davis, rockeando con Widespread Panic, vacilándola con Prince o jamiando en New York con Medeski, Martin and Wood, Jay está siempre en escena actuando en por lo menos 200 presentaciones al año".

Rodríguez tiene además el mérito de ser el director musical y uno de los miembros fundadores de la extraordinaria banda de hip hop, funk y jazz experimental Groove Colective que en años recientes llegó

132. Perfil de Héctor Martignon. Dossier de Prensa, Barranquijazz, 2006.

a ser votada como la No. 2 en una célebre jornada de hip hop en vivo en MTV y que ha compartido escena y acompañado a figuras como James Brown, Erykah Badú, B. B. King e Isaac Hayes, entre otros.

Ha hecho parte en los últimos 20 años de giras y presentaciones con grandes figuras como Eddie Palmieri, Charlie Sepúlveda, Dizzy Gillespie, Natalie Cole, Rashid Alí, Ray Barreto, Bobby Sanabria, Mingus Heritage Big Band, Roy Hargrove y Chucho Valdés, entre muchos otros.[133]

MEMO ACEVEDO

Percusionista, baterista, compositor, arreglista, productor y educador nacido en Bogotá, que ha desarrollado una destacada carrera musical con importantes créditos en la escena del latin jazz internacional. Fue el primer baterista de la banda colombiana de rock Los Flippers en los años sesenta y luego de vivir en Canadá se radicó en los Estados Unidos en donde empezó a figurar al frente de un grupo de latin jazz denominado El Cartel del Jazz. Hoy por hoy es un importante referente profesional de la percusión latina y el jazz, y por sus cualidades es considerado por algunos como uno de los cerebros fugados de Colombia.

Acevedo hace parte del staff de profesores del Departmento de Música y Artes Escénicas de la Universidad de New York y en su trayectoria ha trabajado con artistas individuales y colectivos de jazz y latin jazz de los más diversos rangos como Gregory Hines, Mark Murphy, Irakere, Tito Puente, Hilton Ruiz, Cachao, Stephen Stills, Propellerheads, The Nylons, Bett y Buckley, Denice Graves, Anne Murray, Louie Bellson, Toshiko Akigoshi, Tom Scott, Bruce Coburn, Allanah Mikes y John Candy.

Es también autor de un conocido método de percusión afrocubana publicado por la Editorial Carl Fischer, así como profesor invitado de los famosos talleres de la L.P Latin Percussion y de la Sabian Cymbals.

133. Traducido y adaptado de la página web de Jay Rodríguez.

Ha obtenido premios y reconocimientos como los siguientes: percusionista del Año en 1994 y 95, por parte de la publicación *Jazz Report Magazine*; el JUNO Award en 1991 a la Mejor Grabación Mundial de Percusión en Canadá; y el Premio a la Mejor Publicidad de Televisión en 1989 en el Canadá por el comercial titulado "Unbeatable".

Algunas de las referencias autorizadas sobre sus cualidades de percusionista son recogidas en medios importantes como el *Village Voice* en la que un crítico dice que "Este baterista de primera mano del latin jazz y la música brasilera ha tocado con los más grandes y ha enseñado a muchos percusionistas de hoy que ya tienen renombre y otros que sin duda lo tendrán. Cuando está tocando y encuentra su oportunidad de ser líder en el desarrollo de la pieza tiene una mano suave y ligera permitiendo que el solista de la sesión haga lo suyo".[134]

Su disco de latin jazz titulado "Building Bridges" en homenaje al maestro Tito Puente, figura y personalidad a la que Acevedo considera su tutor y consejero gracias a una sensible amistad nacida en 1977 en New York en un club llamado El Corzo, y en el que tomaron parte músicos de la talla del propio Puente, Dave Valentin y Gonzalo Rubalcaba. Recibió elogiosos comentarios de la prensa especializada, considerando que con ese trabajo Acevedo se levanta como uno de los más creativos exponentes del latin jazz en cualquier parte del mundo, calificando esta producción como un estimulante debut internacional del gran percusionista colombiano, tal y como dice el crítico Mark Houston en *Salsa Magazine* de Los Ángeles (California).[135]

Al igual que Jay Rodríguez, Acevedo ha sido de las figuras con menos presencia en los festivales de jazz colombianos, lo que puede ser considerado como algo realmente lamentable si se tiene en cuenta el potencial educador de su experiencia y su trabajo proyectado a nuestros músicos locales. Sin embargo, en ambos casos se recuerdan sus presentaciones en Barranquijazz.

134. Traducido y adaptado de la NYU Steinhardt School of Culture, Education, and Human Development. Jazz Faculty: Memo Acevedo.

135. Memo Acevedo. Recordando a Tito Puente. Latin Jazz Club. Revista de Internet www.latinjazzclub.com

Dúo mexicano Mitote, actuó en Cartagena en La Taberna Quiebracanto y participa para conformar un trío el baterista Tony Peñaloza.

Grupo Puerto Candelaria (Medellín).

Capítulo VII

EL JAZZ EN NUESTRAS CIUDADES II

Cartagena 2:

Jazz: grupos, escenarios y espacios de difusión

En Cartagena de Indias puede decirse que fue realmente en las décadas de los 60 y 70 la época en que las bandas de músicos estadounidenses frecuentaron la ciudad con asiduidad en el marco de la Operación Unita, en la que se escuchó mucha música de Norte-américa y siempre hubo intercambios deportivos y culturales, principalmente cuando se hermanaron las ciudades de Cartagena y Miami.

A través del Centro Colombo Americano se realizaron veladas musicales en la ciudad con énfasis en el jazz. Tanta fuerza tuvo aquella relación artística que José Pianeta Pitalúa graba con su orquesta un tema que titula "El Colombo Americano". Entre tanto, las audiciones de jazz en el Parque Bolívar y en el Parque Centenario a cargo de las Bandas Militares de Estados Unidos mostraban sonoramente sus grandes composiciones de jazz durante esos 10 años, despliegue de su poder cultural y económico que se hizo sentir en el puerto y cuya huella estética, aunque sea fragmentaria, contribuyó a formar un público escaso pero de enorme valor histórico para la comprensión de aquella música.

Dos agrupaciones de grata recordación para el Caribe colombiano lo fueron las Orquestas de Lito Barrientos y La Tropicana de Alfredo Mojica, ambas en formato de big band con un repertorio de música americana (jazz), que llegaron al país entre 1959 y 1961. Algunos de sus músicos después de una larga temporada se quedaron, tales como: Carlos Rosales (saxo), Freddy Lazo (trompeta), Rigoberto Lezama (trompeta), Saúl Torres (trompeta) y Oscar Díaz (batería). Ellos aportaron a la siembra del jazz en la década de 1960 hacia adelante.

El 26 de abril de 1985 en El Museo del Oro del Banco de la República de Cartagena, actúa el cuarteto de Sofronín Martínez con una programación de jazz. La velada contó con un diseño pedagógico de cada tema por Carlos Rosales en la cual se exponía el desarrollo y evolución del jazz, desde su época más temprana hasta nuestros días.

Pero el jazz no logró masificarse, siguió siendo música de grupos reducidos, aunque sí de excelentes aficionados al género, hasta tal punto que operó un grupo de simpatizantes del jazz que en reuniones exclusivas devino casi en cofradía, y que al correr del tiempo organizarían

charlas sobre el jazz, programas musicales que rememoraban las transmisiones radiales de Emisora Fuentes, Radio Miramar y Radio Colonial que difundían música de los Estados Unidos con la Orquesta de las Estrellas en la década de 1940.[136]

La cofradía del jazz tenía en el profesor Ramón Ortiz el mayor difusor del género a través de la radio, siendo una especie de Willie Canoball en emitir programas musicales, exclusivamente de jazz. La generación de Ortiz creó discípulos como: Luis González Rubio, Adolfo Mejía Franco y Oswaldo Padrón, quienes desarrollaron el programa radial "Facetas del jazz" en La Voz de la Victoria de Cartagena. La audiencia del jazz generaría un movimiento en el ámbito universitario y en colegios de aquella generación. Joaquín Franco Burgos, quien facilitaba las cintas de carretes provenientes de Estados Unidos, Nando Pinedo, Simón Ashook, Alonso Cortina, Gabriel Aguancha, Fredie Sierra, Alberto Sierra, Alberto Llerena, Jaime Díaz Quintero, Alfonso Múnera y Ricardo Vélez, entre otros *jazzmen*.

En esa línea divulgativa desempeñó un importante papel el programa radial El Club del Jazz por la Voz de las Antillas de Todelar, dirigido por Manuel Lozano Pinedo, los domingos a las 8 de la noche. La propuesta radial era propiciar un público del género con participación de los oyentes. Semanalmente se proyectaban películas y videos sobre jazz en el Centro Cultural Español.

Por otra parte, la cuota de los jazzistas norteamericanos que llegaban en gira a la ciudad, así como a otras ciudades del país, se debía fundamentalmente a una política del Departamento de Estado norteamericano, entidad que solía nombrar embajadores culturales a importantes figuras del jazz y agrupaciones destacadas de los Estados Unidos para visitar diversos países en el mundo, realizando conciertos a través de las embajadas americanas y los Centros Colombo Americanos.

Entre las figuras individuales y los colectivos importantes de que se tenga noticia y registro podemos contar con Woody Herman y su orquesta, que se presentó en el Teatro Cartagena en 1960;* Paul

136. Ver *El Fígaro*, 1946.

* Woody Herman vino a Colombia en distintas épocas realizando giras por diversas ciudades.

137 Entrevista con "El Pollo" Sotomayor. Apuntes para un bosquejo musical de Adolfo Mejía Franco. Entrevista con Nando Pinedo, bibliotecario del Centro Colombo Americano de Cartagena.

Winter, ganador del Festival Intercolegial de Estados Unidos y pianista de gran desarrollo y reconocimiento posterior se presentó en la plaza de toros de La Serrezuela en 1962 alternando con la Orquesta del "Pollo" Sotomayor y luego en el Radio Teatro de Emisora Fuentes, a cargo de Walter Denis (Hugo Rosales, cantante argentino quien realizaba programas musicales y se radicó en Cartagena). Años más tarde, vino la Orquesta de Lionel Hampton, por entonces en gira nacional bajo el auspicio de la Embajada de Estados Unidos. Le siguieron Los Cinco del Sur, en el Hotel Caribe; The Platters, en el Hotel Caribe; el vibrafonista Gary Burton en el Hotel Hilton en 1982; los Cinco Latinos, en el Hotel Caribe; el Trío de New Orleans, en El Centro Colombo Americano.[137]

El coleccionista Luis Fernando Martínez* recuerda al célebre trompetista cubano Alfredo "Chocolate" Armenteros y su Grupo de salsa y jazz, que tocaba en El Mirador de las Ánimas en 1988. Chocolate, rezagado en Cartagena, había armado un grupo con músicos locales como Joe Madrid al piano, Rey Arturo González, bajo; Gilberto Arnedo, saxo y flauta; Ricardo Pinto, timbal; Rafi Montes, percusión. "Una noche mi padre, (Sofronín Martínez) –dice Luis Fernando– fue a descargar con el grupo."

La oleada de agrupaciones internacionales abrió nuevas posibilidades a los grupos de jazz en Cartagena. Como el grupo Swing Contemporáneo de Rafael La Madrid, piano y voz; "El Cuchy", batería; Joe Rosales, bajo y voz; y Juan Álvarez, saxo; cuarteto que tocaba en la taberna La Quemada (1978-1980). El Cuarteto Corcovado, integrado por Alejandro Páez, piano; Germán Gómez, batería; Daniel Núñez, bajo, y Juan Álvarez, saxo alto y flauta, tocaba jazz y bossa nova en el Hotel Hilton y en el Capilla del Mar entre los años de 1983 y 1984. Es la época en la que comienza a hacerse consuetudinario el jazz en los hoteles de la ciudad, dada la renovada vocación turística de la ciudad ya inscrita en los grandes movimientos internacionales de viajeros, constituyéndose así los hoteles, por una parte, en espacios propicios para nuestro folclor, y por otra, como pretendidos lugares de perfil internacional que se supone sugería el jazz.

* Martínez menciona en el barrio Bocagrande a "Macumbia" un sitio donde Joe Madrid tocaba con un cuarteto de jazz en los años 1980.

Así se desarrollaron múltiples programas de jazz en los hoteles cartageneros como en el Hotel Decamerón con el pianista, guitarrista y cantante cartagenero de gran experiencia Rafael La Madrid con un repertorio internacional de jazz y bossa nova. En 1988, en la Terraza Donde Guido, salsa y jazz con el grupo de Joe Madrid. En 1990, el Ipanema Bar, el Cuarteto de Conrado Marrugo, piano; Richard Villarreal, bajo; Néstor Cuao, batería, y Mauro Ferri en la trompeta. En La Casona Jazz (1993), Cuarteto de Francisco Madarriaga, batería; Mauro Ferri, trompeta y bugle; Viola Camacho, piano; y Richard Villarreal, bajo. El grupo de Jazz Fantasía de Álvaro Cárdenas en el Baluarte San Francisco Javier. Y en La Quemada el grupo de jazz liderado por Ángel Alberto Romero, teclados y cuerdas, batería, conga y percusión menor, bajo y voz.

La década del 90 siguió con programaciones en las que se alternaban visitantes internacionales ocasionales y jazzistas nacionales y del patio, como la del sábado 14 de marzo de 1992 en la que se presentó en el Centro de Convenciones "Los Hijos del Blues", dirigido por Billi Brench, uno de sus fundadores en 1977 y único miembro que continúa en el grupo. Brench es un músico diestro y exquisito intérprete de diversas armónicas que va sacando sucesivamente en escena para cuajar presentaciones exitosas en Bogotá y en Cartagena.[138]

Antonio Arnedo y su grupo de jazz se presentó en el Auditorio Getsemaní del Centro de Convenciones, el viernes 22 de mayo de 1992 con el auspicio del Banco de la República de Cartagena. Se trató de un cuarteto integrado por Bernardo Ossa, piano; Alfonso Robledo, bajo; Germán Sandoval, batería, y Antonio Arnedo, saxofón, que ofreció un programa de grandes temas del jazz moderno, como "Óleo", de Sonny Rollins; "A child is born", de Thad Jones; "Ricordame", de Joe Henderson; "Oda a Cartagena", de Antonio Arnedo; "Antropology" de Charlie Parker; "What's New", de Kern; "La levedad y el peso" de Antonio Arnedo; "Be bop" de Charlie Parker; "Partido alto" de Bertrami y "El carretero" de Guillermo Portabales. Los músicos mostraron oficios, y se destacaron en las improvisaciones y en el concepto de acompañante.

También el Cuarteto de Jazz del francés Philippe Crettien presentó

138. Ver, *El Universal* de la fecha.

"Gran Concierto Móbil" en el baluarte de San Ignacio el 17 de septiembre de 1992. El cuarteto lo integraron: Dave Zinno (bajo); Bob Guillotti (batería); John Medeski (piano) y Philippe Crettien (saxo), con temas como "The Joone"; "Miles Magic"; "Metah"; "MBC"; "March of the Mutah Fikah" y "Blue Whale Blues".

La Universidad Industrial de Santander se presentó con una big band de 70 músicos que llamó Big Band Jazz & Blues Santander, bajo la dirección de Nelson Cruz Rivas, en el Auditorio Luis A. Calvo, el 23 de noviembre de 1993, programación que contó con obras de Henry Mancini, Michael Eduards, Leroi Anderson, Nerbert-Studnitzky, Lennon y McCarthney, Richard Hayman, Ennio Morriconi, Henrry Gass, Gleen Miller y Harold L. Walters.[139]

El periódico *El Universal* anuncia Jazz Cubano en Cartagena y presenta al bajista Arturo Basnuevas, quien en unión de un grupo de músicos locales como el conguero Néstor Bermúdez, William Salcedo, batería, Wladimir Marrugo, piano y Alvaro Cárdenas, saxo, se presenta en el Centro Cultural Español, en una velada que de alguna manera se constituyó en el preludio del Festival de Jazz Bajo la Luna en 1994.

A su turno, el guitarrista peruano Freddy Enrique Cornelio Vizcarra, en cuarteto con el pianista Joe Madrid, Tony Peñaloza, batería, y Jaime Rodríguez, flauta y saxo alto, hacen un concierto privado para un grupo de empresarios artísticos de Bogotá[140] en la taberna Rancho In de Walter Denis en 1995.

El Banco de la República presentó también en la Biblioteca Bartolomé Calvo el viernes 19 de julio de 1996 un recital de dos artistas sanandresanos que interpretaron negro spirituals, blues y canciones gospel con extraordinaria calidad y estremecedora emoción a cargo de Trudy Bent y Eduardo Hooker, con un repertorio como "Halleluja, I'm Walking with the King", "Were You There", "You can't tell the world", "Every Time I feel the Spirit", "Lord, how come me here", "He's got whole World in his Hands", "Deep river", "Witness", "My God is so high", "The gospel train", "Swing Low, Sweet Chariot" y "Sometimes I Feel Like a Motheress Child". Canciones

139. Folleto Divulgativo.

140. Entrevista, enero 9 de 1999.

profundas y sentidas que no fueron ajenas a la historia de la ciudad, porque como dice Luis Antonio Escobar los cantos de los guineos africanos, eran cantos espirituales.[141]

El 25 de marzo de 1999 tiene lugar otro concierto preparativo del Festival de Jazz Bajo la Luna que presentó al trompeta cubano Dayhan Díaz Conde con el Grupo Ekiano de Álvaro Cárdenas en el Teatro Heredia-Adolfo Mejía, con regular asistencia del público pero con decoroso desempeño musical a pesar del poco tiempo que tuvieron para montar el programa que iban a ejecutar.

El sábado 10 de julio de 1999, en el marco de un programa de intercambio artístico entre Cartagena y Barranquilla tuvo lugar un Concierto y Recital de Jazz y Poesía en el Teatro Heredia-Adolfo Mejía. La velada artística extraordinaria y de escaso público, ofreció una primera parte con un recital de los poemas del libro *Cámara de Jazz* del poeta Miguel Iriarte acompañado por el Quinteto de Jazz del maestro barranquillero Daniel Moncada, con Pablo Rivera al violín, Guillermo López en el bajo, Isr ael Charris en la batería, y José Olivares en la trompeta y las congas. La segunda parte fue un concierto que dejó escuchar temas como "Caminito" de Gardel y Lepera y arreglos de Moncada; "Nigth and Day" de Cole Porter; "Mac the Knife" de Kurt Weill y "Cumbia para un soñador" de Daniel Moncada.

Y en agosto de ese mismo año, también en el Teatro Heredia-Adolfo Mejía se presentaron la destacada soprano de Estados Unidos Julia Nixon y Dave Ylvisaker en el piano. Jazz, blues y música que recoge el espíritu de las revistas musicales de Broadway en una gira organizada por la embajada de los Estados Unidos por diferentes ciudades de Colombia en la que se escucharon obras de George Gershwin, Stephanía Hills, Withney Houston, Areta Franklin, Steve Wonder y Bob Segar.

En septiembre de 2000 el periodista Manuel Lozano titula en *El Universal* "La Cuna del Jazz en Cartagena", para referirse al grupo Dorren's Ketchens Brass Band, músicos norteamericanos callejeros que pasearon su música de blues, spirituals y temas de jazz por el centro de la ciudad.[142] Cosa que se constituyó en una experiencia

141. Luis Antonio Escobar. *La Música en Cartagena de Indias*. Bogotá: Intergráfica, 1985, pp. 41-44.

142. Martes 12 de septiembre de 2000.

musical enorme ya que daba la grata sensación que el universo del jazz de New Orleans se había transplantado en Cartagena de Indias luego de caminar por las calles de San Diego, el parque de Bolívar y la Plaza de Santo Domingo con sus integrantes David Leonard: trompeta; Jack Fine: trompeta; Laurence Kechens: tuba; Gila Roybey: trombón; Robert Harris: trombón; Roselyn Leonard: banjo; Dorren Kechens: cantante, y Lee Shezbie: percusión. La banda estuvo integrada por dos mujeres; Dorren Kechens en muchos temas ejecutó el clarinete.

Un suceso de extraordinaria importancia para el jazz colombiano fue la presencia en Barranquilla y Cartagena de la Fundación Orquesta Nacional de Jazz de España y su concierto de jazz sinfónico. La orquesta estuvo dirigida en la primera parte por el sincelejano Jorge Emilio Fadul, quien está radicado en España, y el español Ramón Farrán.[143]

En la agrupación había músicos españoles y colombianos; la mayoría de ellos, de Barranquilla. Estuvieron, entre otros, el músico bogotano Kent Biswell en la guitarra eléctrica, y la presentación de la obra sinfónica de Fadul para orquestación de jazz, titulada: "Concierto Sincelejo", estructurada en cuatro movimientos: Abstracción, Lamento, Adiós a Tanger y Fermina, de los cuales se hicieron solo tres, dada su exigente construcción y orquestación. Se siente la contradanza del porro y el 6/8 de la música negra del Pacífico colombiano y una polirrimia de África en su tránsito a América. Los otros temas de Fadul tenían motivos ya conocidos entre un latin jazz, salsa y jazz sinfónico.

El mayor clímax de expectativa lo logra Farrán al dirigir y lograr conseguir una mayor precisión orquestal entre piezas clásicas del repertorio sinfónico y un recorrido por la geografía musical del mundo a manera de encuentros. En piezas como: "Astur" de Albeniz, la "Suite Jaleos" y "Entre dos Orillas" de Farrán y un arreglo de "Orgía de Libar" de Turina y un Popurrí años 40, toda una maravilla de orquestación e improvisación. Hubo cante jondo y las variantes del flamenco de la cantaora Natalia Farrán y Curro Cueto.

En el caso del Hotel Hilton en donde en muy distintos momentos de su trayectoria ha habido diversos ensambles de jazz, pero hubo uno especial, en el que el empresario Ricardo Maquilón y Manuel Lozano, en representación de Jazz Bajo la Luna, trajeron, por ejemplo, el

143. Cartagena, 9 de junio de 2004.

concierto de Salsa y Latin Jazz con Richie Ray, acompañado por Sofronín Martínez (guitarra), Mauro Ferri (trompeta), Rafael Oyaga (trompeta), Jorge Martínez (congas), Ricardo Pinto (timbal), Reinaldo Llamas (bajo), y Henry Char en los coros. Sofronín Martínez a la altura de la dignidad pianística de Richie Ray, acompañaba en pasajes melódicos y armonizaba para que el pianista neoyorquino creara unos montunos que conducían a mambos para que entraran los metales con notas agudas y el timbal dando el golpe salsero, música que permitía exponer en algunos pasajes fragmentos de "Estudio Revolucionario" de Chopin con ricos matices de salsa dura en el famoso tema de "Sonido bestial". Otros temas de la noche fueron "Mambo jazz", "Parisian Thoroughfare", "Brother Ray", "Caliente" y "Overtura Medley".

Presentaciones como la del acordeonista francés Daniel Mille y su grupo de jazz en el Hotel Intercontinental (antiguo Hotel Americano); el grupo de Armando Escobar alternando con un grupo local constituido por Francisco Madarriaga, batería; Mauro Ferri, trompeta; Rodolfo García, piano, y Gonzalo Ramírez, guitarra, en un programa desarrollado en el Hotel Capilla del Mar en 1999, en un concierto titulado "Atravesando el milenio" los días 28, 29 y 30 de diciembre.

La Jazz Band de Nimes (Francia) se presentó en el Hotel Santa Clara y luego en el Hotel Las Américas en 2001 interpretando repertorio de la era del swing con un formato de sexteto de trompeta, trombón y saxo soprano, en la línea de vientos; batería electrónica; bajo eléctrico (tuba) y banjo.

Ya en el año 2004, cada viernes por la noche en el Hotel Santa Clara, el trío de Richard Villarreal, director y pianista; Mauricio del Valle, saxofón, y Reinaldo Llamas, bajo, recibe la aprobación del público cartagenero asistente a sus interpretaciones, en lo que ha venido a constituir un nuevo espacio para el jazz en la ciudad.

La Kalamary Big Band

La Orquesta Kalamary Big Band de Cartagena fue creada el 9 de julio de 2002. Surge al desintegrarse la Orquesta Cartagena Big Band de Rigoberto Lezama y se plantea como propósito la creación de una fundación con el objeto de formar escuelas musicales y crear

públicos en colegios, universidades, barrios y parques como formas de socializar el hábito por la buena música y ofrecer una propuesta sonora diferente en la ciudad. Se diseña un programa pedagógico y se oficializa en la Cámara de Comercio de Cartagena.

Los miembros fundadores de la Orquesta Kalamary Big Band fueron: Alfonso Gómez Peña, Francisco Fortich, Alfonso Muñoz, Juan Álvarez, Alfonso Gómez Lorduy y Enrique Muñoz; luego, Néstor Bermúdez y Juan Paternina. La parte pedagógica la organiza y dirige Enrique Luis Muñoz Vélez, el Director de la orquesta es Juan Álvarez Altafulla, el subdirector y arreglista Francisco Fortich Peña; el director artístico Alfonso Gómez Peña, y el nombre de la agrupación lo escoge el trombonista Alfonso Muñoz Peralta. Este nombre en consideración del director Juan Álvarez es un doble homenaje: primero al nombre indígena de Cartagena, y en segundo término, al famoso porro de Lucho Bermúdez. Por eso el tema de presentación de la banda es un arreglo de Juan Álvarez en tiempo de cumbia-funky.

El doctor Raimundo Angulo Pizarro acoge la orquesta y la apoya. La Kalamary Big Band con el respaldo del Concurso Nacional de Belleza queda como la agrupación musical del Teatro Heredia-Adolfo Mejía. De esa manera se estrena oficialmente el miércoles 27 de noviembre con el siguiente programa: Conferencia de apertura "El Jazz en Colombia", a cargo de Enrique Muñoz Vélez,* y luego la parte musical conformada por el siguiente repertorio: "Kalamary", "Your", "In the Mood", "Fiesta en Corraleja", "Tributo a Gleen Miller", "Almendra", "Fiesta Tropical", "Tequila", "In the Breeze and I", "Tributo a Benny Goodman", "Matilde Lina", en arreglo para big band de Henry Char, "A Nigth In Tunisia", "La Piragua", "Jungle Drums", "Vereda Tropical", "Let's Dance" y "Ana María", con arreglo de Francisco Fortich, en el que alterna el timbre milenario de la gaita cabeza e' cera con los instrumentos clásicos del formato de jazz band. Porros, cumbias, latin jazz, jazz swing, mambos-jazz fueron el repertorio para así iniciar una nueva historia del jazz en Colombia.

Los integrantes de este proyecto son: Cañas: Óscar Arnedo, Nixón Torres, Luis González, Alfonso Gómez y Fernando Mena. Trompetas: Mauro Ferri, Francisco Fortich, Rafael Oyaga, Raimundo Fernández

*. Datos aportados por Hernando Viñas.

y Luis Eduardo Gómez. Trombones: Orlando Fortich, Adolfo Oyaga, Álex Robles, Alfonso Muñoz y Miguel Rodríguez. Piano: Rodolfo García. Bajo: Wladimir Payares. Percusión: Néstor Bermúdez (conga), Willie Ortiz (bongo), Álex Sabalza (percusión menor), Francisco Madarriaga (batería) y Edgard Fortich (timbal).

Tiempo después, se vincularían: Silvia Cartuchero (timbal y percusión menor); Johnny Martelo (conga y percusión menor); Leonardo Tatis (guitarra); José Herazo, quien reemplazó a Fernando Mena (saxo barítono); Andrés Licero (piano, se trabaja con dos teclados); Bruno Paternina participa en varias presentaciones en la trompeta y se trabaja en esa cuerda con 6 instrumentistas. Presentador: Enrique Muñoz. Sonidista: Pedro Majul.* Logística: John Bornachera y Tirone del Cristo Pérez.* Periodista invitado: Manuel Lozano Pineda.

En la actualidad la Kalamary Big Band ha desarrollado una intensa actividad divulgativa en diferentes espacios educativos, culturales y comunitarios y en ocasiones especiales, en la ciudad y la región, proyectando los temas folclóricos de Colombia y del repertorio del jazz standard. Se han montado además temas del jazz moderno y contemporáneo, del latin jazz, jazz fusión y temas clásicos del repertorio popular colombiano. En algunas presentaciones se ha hecho una programación bailable con arreglos de salsa, merengue, porros, cumbias, chandés y otras manifestaciones rítmicas donde han participado los cantantes: Lucy Peñaloza, Harry Howkin, Alfonso Gómez Lorduy, Néstor Bermúdez, Juancho Sierra (motivos folclóricos), Ludys Rojas, Giovanna Rodríguez, Cenelia Alcázar y Anita Vergara.

La Kalamary Big Band recientemente presentó un programa novedoso para este formato, titulado: "Electro folclor". Una propuesta atrevida y sugestiva desarrollada desde las perspectivas de los tratamientos eletrónicos y de la tímbrica ya tradicional del formato big band. Arreglos para matrimoniar la sonoridad electrónica con la orquesta a cargo de Francisco Fortich.

El programa en la parte electro folclor: "Atlántico", porro con arreglo electrónico tipo fusión de los djs: Álex Corrales y Quique Serrano,

*. Majul se ha constituido en una pieza clave de la orquesta y es parte sustantiva de la memoria sonora de la agrupación.

*. Recientemente Pérez fue nombrado gerente, ocupando su puesto anterior Orlando Torres.

con introducción de sonidos electrónicos (sintetizadores, computadores, amplificadores, agujas, discos, pianos, efectos, pausas y luces) ambientan la obra con una breve pincelada en ritmo de porro con una vaga sonoridad a su concepto original. Efectos que enlazan dos tipos diferenciales de sonidos entre reggeatón y porro. La sonidad progresiva de los teclados, las pausas y el entretejido de sonidos y luces diseñadas dentro de un concepto moderno de orquestación que la big band matiza desde su concepto orquestal planteando una fusión de sonoridades diversas.

La Pollera Colorá. Efectos sonoros (electro folclor) que simulan la atmósfera del mar Caribe, con un toque percutido incesante y progresivo que le da energía y carácter al tema; la orquesta desarrolla una sección melódica en la cuerda de cañas que es apoyada por los metales: trombones y trompetas con efectos disonantes. La parte media del tema irrumpe con la rítmica brasilera de batucada y samba que amarra en su primera parte, batería y timbal, en la segunda sección, la conga y el bajo, para rematar con el dibujo melódico de la cumbia.

La Piragua (electro folclor). Un sonido denso dibuja el aire musical jamas imaquino de la kumina (una especie de cumbia); el redoblante realiza unos toques que dan la sensación auditiva que desdibuja el ritmo de cumbia para aproximarlo al clásico golpe de porro como intención de fusionar la tímbrica electrónica con la acústica, las trompetas y los teclados en un diálogo simulando comprensión en la línea melódica que definen las cañas con el apoyo metálico de trombones y trompetas.

Fiesta en Corraleja (electro folclor). Porro tradicional sabanero revestido de un timbre novedoso y sugestivo, una fuerte rítmica entrecruzada por la sonoridad electrónica y la orquestal. La tumbadora hace de enlace entre los dos lenguajes en el que resalta un sonido progresivo y pausa de los teclados. Una polirritmia con efectos electrónicos y orquestales definen el color de la obra en donde hablan musicalmente la tradición y la modernidad.

El resto del programa lo constituyen temas de latin jazz como "Los hijos de Sánchez", "Finlandson", "Qué Rico Mambo", y los porros: "Colombia Tierra Querida", "San Fernando", "Salsipuedes" y "Pepe". Además de eso, dos obras musicales con puestas en escena diferentes a cargo del Grupo Mulatas y del grupo Talismanes, dirigido por Jazmín Patricia Sánchez.

Las dos presentaciones de "Electro Folclor" se realizaron los días 8 y 10 de enero de 2003 con escaso público en ambas veladas; sin embargo, los asistentes, la mayoría turistas extranjeros y colombianos, además de algunos cartageneros aplaudieron y acogieron calurosamente esta propuesta.

Barranquilla 3

Jazz: grupos y escenarios

En similar marco histórico referencial, entre las ciudades costeñas en contacto con el jazz, Barranquilla contó con la presencia de grandes figuras del género. Luego de aquellas transmisiones radiales de los años 30 mencionadas en otro lugar de este trabajo en las que se difundían los trabajos de las grandes bandas del swing, y de los casos extraordinarios de nuestras primeras jazz bands en las que conocieron y practicaron el lenguaje con músicos representativos nuestros como Pacho Galán, A. M. Peñaloza, Adaúlfo Moncada, Nelson García, Álex Acosta, entre otros, a instancias de figuras como Guido Perla y el maestro Sosa, Barranquilla empieza a recibir también la visita de artistas del jazz como Cab Calloway y su orquesta que se presentó en varios conciertos en la ciudad en los carnavales de 1951. Uno de ellos fue en el Estadio Municipal, otro en los Jardines Tropicales del Hotel El Prado y en algunos cines de barrio clase alta como el Delicias. Estos conciertos se tienen como un importante referente del jazz en la ciudad, por ser una de las big band más prestigiadas de su época en las que tuvieron su atril músicos como Mario Bauzá y Dizzy Gillespie, aparte de su director, el cantante, scatman y actor Calloway, figura muy popular por su estilo escénico de corner. Un año antes, en 1950, se había presentado en el popular Jardín Águila el pianista puertorriqueño Noro Morales con su agrupación con notable éxito de público por la índole de sus propuestas jazzísticas y rítmicas de claro acento cubano.

En el libro *Costarricenses en la música* de Mario Zaldívar se da información de la música de Estados Unidos en el sentido que la mayoría de agrupaciones ticas desarrollaban un repertorio internacional en donde el jazz era el tema central y era lo que las big bands de aquel país ejecutaban tanto en el contexto centroamericano como en

sus giras a Suramérica. La Orquesta de Lubín Barahona y sus Jóvenes del Ritmo Big Band se presentó en los carnavales de Barranquilla en 1946, tocaron temas bailables y clásicos del jazz standard como "In the Mood", "Moonligth Serenade", "Perdido", "Basin Street Blues", "St. Louis Blues", "Little Brown Jug", "A string of pearls" y "Jungle Drums". Algunos músicos de la Barahona Big Band unos años después integraron la Orquesta Emisora Atlántico Jazz Band que para la época dirigía Guido Perla.[144] Durante una buena temporada vivió en Barranquilla el salvadoreño Lito Barrientos con su agrupación, amenizando los bailes que se presentaban en clubes sociales y en el Hotel El Prado. Esta orquesta, según testimonios de época, manejaba un repertorio "internacional" que incluía a estándares de jazz. Incluso algunos músicos de esta agrupación centroamericana, como es el caso del baterista peruano Marfil, se residenciaron de forma permanente en Barranquilla.

Otra de las presentaciones de las que tiene memoria la ciudad fue la de la Orquesta de Woody Herman, integrada, entre otros, por figuras del jazz como Al Belletto, Bill Harris y Al Plank, concierto que tuvo lugar en el viejo teatro Apolo, situado en el lugar donde hoy queda el Teatro Metro. Se registran también las presentaciones del trombonista Bob Taylor y la del saxofonista Paul Winter y su Sexteto en 1962 acompañado, entre otros, por el pianista Warren Bernhardt en el marco de una gira del Departamento de Estado de los Estados Unidos por varios países latinoamericanos.[145]

En contexto con estas presentaciones de jazz en la ciudad se empezaron a formar pequeños círculos de especialistas que escuchaban el programa "El Maravilloso Mundo del Jazz" que dirigía el abogado laboralista y gran melómano barranquillero Enrique "El Gordo" Chinchilla en la radio de Barranquilla de mediados de los años 60 hasta más o menos los comienzos de los 70. Este pequeño grupo de aficionados eran Hernando Viñas, Edgardo Solano, Gabriel Rondón (el guitarrista de jazz) y Hermes Romero, quienes eran asiduos también de la biblioteca del Centro Colombo Americano y allí obtenían en préstamo los discos fundamentales del jazz moderno que ellos mismos muchas

144. Relatos de Francisco Barahona en la obra citada. Entrevistas con Sofronín Martínez y Félix Chacuto.

145. Datos aportados por Hernando Viñas.

veces se las arreglaban para hacerlos incluir en las dotaciones oficiales que venían desde los Estados Unidos.[146] Son ellos hoy por hoy los depositarios de la memoria del jazz en la ciudad de esos momentos, así como lo es de los años anteriores, un personaje como el periodista y escritor Carlos Flores Sierra, quien a mediados de los años 50 dirigía una pequeña cofradía conformada por amigos como Claudio Bancelín, Enrique Falquez, Rafael Obregón Egea y Carlos Daniel Abello Roca, en sesiones en las que compartían audiciones, comentarios y discos, "pero nada que pudiera llamarse una cosa formal".[147] Luego de su traslado a Bogotá en los años 80 Flores Sierra se convierte en un valioso animador del jazz en la capital del país.

A ellos se sumó más tarde el fotógrafo y publicista Gustavo Cogollo quien mantuvo por años en la Emisora Universal Stereo su programa de jazz titulado "El Club del Jazz"; el jazz que entreveraban en su programación habitual las emisoras Universal Stereo, Caracol Stereo y La Voz de la Costa; Odín Arregocés en los diferentes formatos radiales, no exclusivamente sobre jazz, que manejó en los años 80 y 90 en distintas emisoras de la ciudad; el programa que conducía la lingüista inglesa Gillian Moss desde Uninorte F. M. Stereo; más tarde los programas de jazz, latin jazz y música brasilera que han estado haciendo juntos Miguel Iriarte y Tonny Caballero en Radio Cultural Uniatónoma en el espacio "Tiempo de Jazz" desde hace 20 años; y luego las experiencias de "Jazz en Clave Caribe" bajo la dirección de Rafael Bassi desde Uninorte F. M. Stereo. Está además el programa "Afrosidades", de Samuel Piñango (*alter ego* musical de Samuel Minski), con su inclaudicable programación de joyas clásicas y novedades de la música afroantillana y jazz latino también por Radio Cultural Uniautónoma; y el programa diario "Jazz Vespertino", otro de los espacios de la emisora universitaria Uninorte F. M. Stereo.

Los inicios de los años 80 están marcados en Barranquilla por dos conciertos históricos para la memoria reciente del jazz en la ciudad. Uno es el concierto que realizan los maestros A. M. Peñaloza y Joe Madrid ya referenciado en otra parte de este libro y el otro el realizado el día viernes 3 de julio de 1981 en el teatro de Bellas Artes a cargo del Conjunto de Música Contemporánea, bajo la dirección del pianista,

146. *Ibid.*

147. Entrevista con el maestro Carlos Flores Sierra.

compositor y arreglista barranquillero Daniel Moncada, taller en el que se trabajaba la música popular y el jazz. El programa estuvo conformado por temas estándares del jazz y la bossa nova de compositores como Duke Ellington, Kurt Hammerstein, A. C. Jobim y Sergio Méndez y por temas del propio Moncada como el estreno de "La Cumbia No. 2".[148]

El connotado escritor Germán Vargas registró este concierto en su columna de *El Heraldo* en términos ponderativos, diciendo que fue un concierto excepcional y llamó a Moncada un compositor y pianista de especialísimas calidades creativas e interpretativas, recibiendo de los asistentes, que fueron muchos, una ovación merecida.

Por su parte, Miguel Iriarte comenta en su ensayo *Cumbia & Jazz: encuentros y desencuentros*, que la "Cumbia No. 2" de Daniel Moncada puede catalogarse como lo que se conoce como "jazz de la tercera corriente", en el que el jazz y la música clásica contemporánea proponen un nuevo derrotero. La agrupación estuvo conformada por los músicos John Berman en la trompa (músico norteamericano radicado por entonces en la ciudad); Carlos Martelo, en el saxo tenor; Armando Galán, en la trompeta; Alberto Barros y Morris Jiménez, en los trombones; Emiro Santiago, batería; y Daniel Moncada, piano y dirección.[149]

En años posteriores se recuerda el gran concierto del conguero Mongo Santamaría en el Salón Magdalena del Hotel El Prado acompañado de Robert Quaranta, Pablito Rosario, Sam Furnace, entre otros. El concierto en el Teatro Amira de la Rosa de la gran orquesta del percusionista y vibrafonista Lionel Hampton, con la presencia del saxofonista Thomas Chapin en calidad de director musical. La Orquesta de la Universidad de Howard con el pianista John Malachi, gran figura de los años fundacionales del Be Bop. (Se recuerda el mismo día del concierto un memorable ensayo de esta big band en el Teatro de Bellas Artes con la participación de una tambora criolla dirigida en el bugle por A. M. Peñaloza, Malachi, en el piano, el baterista de la banda y el primer trombón de la misma en una *jam session* que tenía como pretexto una cumbia propuesta por Peñaloza.)[150]

148. Archivo de Daniel Moncada.

149. *Huellas* Nos. 67 y 68. Iriarte señala que el concierto fue grabado.

150. Miguel Iriarte. Pequeña historia del jazz en Barranquilla. Ensayo.

Sexteto de Jazz; Cuarteto de voces Grupo Scala y Latin Jazz Band.

En 1989 en Chick Corea Jazz Bar actuaba El Quinteto de Rafael La Madrid, director, voz y pianista; Omar Cañate, saxofón; Tony Peñaloza, batería; Hernán Medina, conga, y Roberto Echeverría, bajo.

En 1991, en Cascatinha, el grupo del saxofonista Álvaro Cárdenas trabajaba haciendo jazz y música brasileña; de esta manera seguía cultivando el jazz en Barranquilla y de alguna manera, esas actividades poco a poco al paso del tiempo fomentaron un público y fueron creando las condiciones artísticas para que surgiera a finales de la década de 1990 el festival de jazz de Barranquilla.

El 11 de noviembre de 1992 en el Teatro Amira de la Rosa se presenta Caribbean Jazz Band, directores: Jorge Emilio Fadul y Viola Camacho. El programa: "Mambo Inn", de Mario Bauzá; "Blue Bossa", de Kenny Dorhan; "Óyelo Bien", de Viola Camacho; "Porque me acusas", de Jorge Emilio Fadul; "Blussette", de Toots Thielemans; "Saint Thomas", de Sonny Rollins; "Colombia", de Jorge Fadul; "All of Me", "Dear Old Stockholm" y "Manteca", de Dizzy Gillespie / Chano Pozo.

Los miembros de la Caribbean Jazz Band: Trompetas: Armando Galán, Lázaro Esteban, José Luis Arteaga y Luis Esparragoza. Trombones: Luis Carlos Araújo y Carlos Pérez. Saxofones Tenores: Álvaro Cárdenas, Fernando Reina. Saxofones Altos: Jimmy Martínez y Miguel López. Saxofón Barítono: Eliseo García. Percusión: Gustavo Gallo: congas; Tedy Villanueva: bongoes; Maku Plá: batería; Armando López: bajo; Cristian Man: cantante; Viola Camacho: piano y Jorge Emilio Fadul: vibráfono.

Son los años también de los conciertos fundacionales de Barranquijazz organizados por la entonces Producciones Nueva Música, pero también por otras instituciones de la ciudad que en colaboración o independientemente coinciden en producir algunos espectáculos de jazz ciertamente significativos como los dos conciertos del maestro Edy Martínez, el primero con un cuarteto extraordinario y el segundo con su small big band para presentar su disco "Privilegio". Los dos conciertos de Justo Almario, el primero con un quinteto colombiano conformado por Antonio Arnedo en el saxo, Guillermo Guzmán en el bajo y Memo Acevedo en la batería, y el segundo con un grupo internacional con

Art Velasco en el trombón, entre otros; conciertos realizados en el Teatro Amira de la Rosa, organizados por Nueva Música.

El concierto del grupo del trompetista norteamericano, discípulo de Nat Adderley, Longinau Parsons, organizado por el IDC y el Centro Colombo Americano, también en el Amira de la Rosa. Los conciertos del grupo cubano Irakere, el primero en el Rincón Latino y el segundo en el Salón Jumbo del Country Club. El concierto del tenorista cubano ex Irakere Carlos Averhoff en cuarteto con el pianista norteamericano radicado en Medellín Eugene Uman, una presentación también de Producciones Nueva Música en el Amira de la Rosa. El concierto del Trío Machado de Francia, y algunos meses después la fantástica presentación del Quinteto Bloc Notes, conjunto de metales de alto voltaje jazzístico, ambos presentados por la Alianza Colombo Francesa y el IDC en el Teatro Amira de la Rosa.

Un inolvidable concierto del saxofonista inglés Trevor Watts y el Moire Ensemble, de Ghana, África, inusitado mundo de percusiones africanas y jazz en la Plaza de la Aduana, organizado por el Banco Anglo Colombiano.

El concierto de Antonio Arnedo en quinteto con Jairo Moreno en el bajo, Ben Monder en la guitarra, Satoshi Takeshi en la batería y Ramón Benítez en el bombardino, también en la Plaza de la Aduana con motivo del lanzamiento de su disco "Travesía", organizado por el Ministerio de Cultura y la Biblioteca Piloto del Caribe.

Poncho Sánchez (con una mano lesionada) en conga y voz, con David Torres al piano; Ramón Banda, timbales y batería; Tony Banda, bajo; Sal Cracciolo, trompeta; Papo Rodríguez, trombón; y Álex Henderson, trompeta; concierto realizado en el Amira de la Rosa, organizado por Producciones Nueva Música y en el que escuchamos un repertorio compuesto por "Soul Sauce", "I Showed Them", "Tú crees qué", "Five Brothers", "Afro Blue" y "Ven Morena".

Y la presentación del tenorista cartagenero Álvaro Cárdenas y su grupo Ekiano, en el Teatro de Bellas Artes para presentar su disco de jazz "Valentina".[156]

156. Miguel Iriarte. Pequeña historia del jazz en Barranquilla. Ensayo.

En el Teatro de Bellas Artes se presenta el viernes 3 de octubre de 1997 el Conjunto de Cámara Contemporánea de Daniel Moncada, con un programa que incluye obras como "Antropology", de Charlie Parker; "Lullaby of Birland" de G. Shearing; "Nigth and Day" de Cole Porter; "Cl. 68 No. 53-45", de Daniel Moncada; "Cumbia para un soñador" de Daniel Moncada; "Penélope" de A. Algueró y arreglo de Daniel Moncada; "Somos superiores", de Víctor Trespalacios y arreglo de Daniel Moncada; "Elegía al Loco", de Daniel Moncada; "Alfonsina y el mar", arreglo de Daniel Moncada y voz: Clara María; "Ave María" de F. Schubert, voz: Clara María y "Opus Mapalé" de Daniel Moncada.

Músicos. Violines: Giovanni Morales, Willington Urbina, Alejandro Salgado y Luis Amador. Violonchelo: William Caviedes. Flauta: Arlington Pardo. Oboe: Willington Ospina. Bajo: Edgardo Fábrega. Batería: William Coronel. Percusión: Itsván Dely y Shangó Dely. Piano y director: Daniel Moncada.[157] Es el momento en el que Moncada ejerce una gran influencia en el ambiente musical de la ciudad a muy diversos niveles.

Medellín 3

Jazz: grupos y escenarios

En la década del 50, se inician las transmisiones de programas radiales de jazz en las emisoras de la Universidad de Antioquia y Radio Bolivariana, lideradas por Rafael López, Bernardo Hoyos e Iván Amaya, entre otros personajes, y se realizaban grandes bailes en los clubes sociales de la ciudad. Es la década en la que se presenta la Orquesta de Woody Herman en el Teatro Junín, Lucho Bermúdez impacta la vida musical de Medellín e incluye en su repertorio los grandes standards del jazz de big bands del momento y se realizan los llamados Jueves del Jazz en el Club Campestre gracias a la iniciativa del barranquillero Juancho Vargas.

Lucho Bermúdez, residenciado por temporadas en Medellín –su orquesta era la de planta del Club Campestre– tuvo un programa denominado Noches de Jazz en 1955 en el hotel de la élite de esa ciudad: el Nutibara.

En los 60, debido al auge de la radio y de la industria discográfica se difunde más ampliamente el jazz. En 1965 Juancho Vargas graba sus Cumbias Espaciales y el primer disco de jazz con su grupo, y organiza el Juancho Vargas Latin Jazz Trío en compañía de Armides Benítez y Jesús Zapata.

En la década del 70 algunas instituciones culturales como el Colombo Alemán y el Colombo Americano organizan veladas de jazz en sus programaciones culturales, y el pianista Hernán Gómez crea su grupo para presentarse en algunos bares de la ciudad. En 1971 se presenta en el Teatro Pablo Tobón Uribe el cuarteto alemán Pike Kriegel Pop Jazz, y en 1973, en el mismo escenario, un quinteto de jazz también alemán, ambos gracias al Colombo Alemán. En 1975 es importante la corta experiencia del Bar del Jazz en donde toca una banda conformada por Mario Restrepo en la batería, Fabio Gómez en el bajo, Juancho Vargas en el piano, Álvaro Rojas en el saxo, y la cantante Claudia Gómez. Por esos mismos años comienza el Jazz Zamba Trío de Hernán Gómez en los teclados, Hernán Cruz en la batería, y Sigifredo Vargas en el bajo, grupo que tocaba en diferentes lugares de la ciudad como el Piano Bar de El poblado y la Barra Americana en San Diego y Orleans.[158]

Al igual que en otras ciudades del país, la década del 80 fue la que hizo despegar una importante actividad jazzística con la visita de muchos grupos internacionales, norteamericanos, franceses y alemanes, y especialmente con lo que podríamos llamar los segundos pasos de un movimiento jazzístico nacional con la conformación de muy diversos formatos de jazz, composiciones, arreglos y serie de conciertos que en realidad fueron los pasos iniciales de los primeros festivales del país, mismos que hoy se mantienen.[159] Para el caso de Medellín, la regularización de grupos como el CAB, anteriormente llamado Jazz Zamba Trío, Tamarindo y la conformación de la primera Big Band de Jazz de Medellín.

Así, en 1982 se recuerda una exitosa presentación del vibrafonista

157. Archivo de Daniel Moncada.

158. Aporte de Miguel Iriarte. Información recabada en la web oficial del festival. www.medejazz.com

159. Aporte de Miguel Iriarte.

norteamericano Gary Burton en Cuarteto en el Teatro Pablo Tobón Uribe gracias a la United Status Internacional Communication; el CAB se fortalece con la inclusión del guitarrista italiano Alfredo Taliani y el percusionista brasilero Edzon Quezada; el concierto del Bowling Green Jazz Trío en 1984 en la Cámara de Comercio de Medellín; el Zaguán de la Plaza empieza a consolidarse como un nuevo sitio para escuchar jazz, y la cantante Pilar Botero se presenta allí regularmente con una banda de planta conformada por Hernando Marín (Hernán Cruz) en la batería, Edzon Quezada en la percusión, Alfredo Taliani en la guitarra, Hernán Gómez en los teclados, y Jaime Uribe en el saxo.

En noviembre de 1985, el concierto de Lionel Hampton y su banda en el Teatro de la Universidad de Medellín; en 1986 el Grupo Tamarindo conformado por Luis Fernando Franco en los teclados, Jairo Gómez en el bajo, Jaime Chávez en la guitarra, Mario Restrepo en el saxo, y una cantante llamada La Tota se hacen el grupo de planta de un lugar llamado Rodizio Bar, en la 70; en 1987 el concierto del grupo File Cajón Band en el teatro Metropolitano; y en octubre de 1988 la realización del Primer Festival de Jazz de Medellín en el Teatro Metropolitano, con la participación de la Big Band de Jazz de Medellín, bajo la dirección de Juancho Vargas, la Banda Sinfónica de Jazz dirigida por Alberto Guzmán y el Ballet Metropolitano. El CAB cambia su nombre por el de Alcatraz y se hace asidua su presentación en la Taberna Los Cristales. Y cierra la década con la realización del II Festival de Jazz de Medellín en 1989 con la presentación de nuevo de la Big Band de Jazz de Medellín, el Trío de Hernán Gómez y el Coro de la Universidad Pontificia Bolivariana de Medellín.

En la década del 90 con la llegada a la ciudad del pianista norteamericano Eugene Uman, la actividad del jazz en la ciudad se hace más frecuente con la aparición de nuevos prospectos locales, nuevos grupos, conciertos, entidades culturales como Medellín Cultural, Caminos. Así en 1990 se realiza el III Festival de Jazz de Medellín con la presentación de la Big Band de Jazz de Medellín, la Banda de la Universidad de Antioquia, el Grupo Alcatraz de Hernán Gómez y la cantante Pilar Botero y el Sexteto de Jorge Orejuela. En 1992 la IV versión del Festival de Jazz de Medellín en el Teatro Metropolitano; en 1993 con la colaboración de Medellín Cultural y Teatro Libre de Bogotá se tiene la presentación de Irakere con Chucho Valdez; el concierto del Trío Machado de Francia, gracias a la Alianza Francesa; y el V Festival de Jazz de Medellín, con la presentación esta vez de las cantantes Ana María González, Pilar Botero y el trompetista Eduardo Maya, con la producción de Medellín Cultural. En 1994 los conciertos del pianista panameño Danilo Pérez y del cubano Gonzalo Rubalcaba, gracias otra vez a Medellín Cultural y el Teatro Libre de Bogotá; el VI Festival de Jazz de Medellín con invitados como la cubana Mayra Caridad Valdés, la colombiana Ana María González, el saxofonista cubano Carlos Averhoff, el trompetista Eduardo Maya y el guitarrista Gabriel Rondón, también con la producción de Medellín Cultural.[160]

En 1995 se graba un CD de jazz producido en Medellín con la participación de músicos como Carlos Averhoff, Luis Fernando Franco, Jairo Gómez, Mario Restrepo y Claudia Gómez; concierto del gran bajista norteamericano Avery Sharpe y su grupo en el Teatro Metropolitano; concierto de Justo Almario y su ensamble colombiano con Martignon en el piano, Antonio Arnedo en el saxo, Guillermo Guzmán en el bajo y Memo Acevedo en la batería, con la producción de Medellín Cultural y el Teatro Libre de Bogotá. VII Festival de la Big Band de Medellín, con la presentación de Antonio Arnedo, el trompetista Eduardo Maya, el pianista Eugene Uman y las cantantes Margarita Schmit, Juliana Barros y The Swingers, gracias a Medellín Cultural.

En 1996, la presentación del saxofonista norteamericano Carl Grubbs en el Teatro Pablo Tobón Uribe y el VIII Festival de Jazz de Medellín, esta vez con invitados como la cantante Claudia Ángel, Eugene Uman.[161]

Bogotá 5

Otras presencias en Bogotá las actualiza el Jazz japonés en El Camerín, en donde se presentó en dos oportunidades el grupo del Radio Club del Japón, que dirige el saxofonista Toshuyuki Honda, Yoshihiro Naruse en el bajo eléctrico, Hirokuni Korekara en la

160. Aporte de Miguel Iriarte. Información recabada en la web oficial del festival: www.medejazz.com

161. *Ibid.*

guitarra eléctrica, y Rkiya Migashihara en la batería. Sobre esas dos actuaciones solo se tiene noticia que fueron anunciadas para los días viernes 9 y sábado 10 de noviembre de 1989.

Los Arnedo

En el comentado libro de Aguilera sobre la noche musical bogotana señala el destacado puesto en el jazz de los Arnedo: Antonio y Tico, hijos del veterano y respetado saxofonista Julio Arnedo, hoy miembro de la Orquesta de Juancho Torres Big Band. De Antonio expresa que ganó una beca del Instituto Thelonius Monk, para estudiar jazz en el Berkeley School of Music.

El crítico José Arteaga comenta para *El Espectador* en la página 'Síntesis Colombia, Una Nota', que la familia Arnedo ha girado en torno al saxofón durante 100 años. El árbol frondoso se desprende con José Adán Arnedo Lara, un tío abuelo quien contribuyera con la escuela musical de Turbaco (Bolívar). Por su parte, Antonio ha colaborado con músicos de la talla de Gonzalo Rubalcaba, Hernán López Nusa y Freddy Hubbard, entre otras figuras estelares del jazz mundial, y su primer trabajo discográfico titulado "Travesía", lo constituyen ocho cortes donde fluye la sonoridad de artistas que comulgan con un ideal estético y que toma cuerpo temporal en el jazz. Jazz sin más, es decir, ajeno a toda adjetivación... pues es jazz con las características rítmicas y melódicas de un músico que asume de manera desvergonzada su origen mestizo. Las voces instrumentales le cantan a la tierra y al mismo tiempo le cantan a los otros solares del mundo.

La memoria auditiva de Antonio Arnedo la habitan frases de jazz. En aquel laberinto de recuerdos y de imágenes sonoras se dan cita varias escuelas de la música más evolucionada con que cuenta la humanidad. Así, "La Chiva", porro con sabor a jazz, por su hechura, textura y aromas, metáforas estas que nos predisponen a descubrir sus insinuaciones desde el territorio de la rítmica costeña. El pasillo "Andanzas", su otra raíz, la materna. "Clarinete Solo", que acude a la memoria del porro. "Cada Día", sonoridades que buscan caminos y nuevas metas en las exigencias de articular un sonido y un estilo sin referencias geográficas. "Mi Buenaventura", currulao que alterna desde su rítmica y acentos melódicos del Pacífico con jazz, para decirnos una vez más, que allí donde habita la etnia negra siempre habrá un parentesco muy cercano con el género que da luz en New Orleans. "El Ciclo", bambuco en el concepto tradicional chocoano donde pervive el espíritu de los cantos infantiles de las rondas del Pacífico. "El Pescador", de José Barros, coloreado con la atmósfera de un estilo de jazz *cool* sin que el escucha deje de percibir la rítmica de la cumbia. Y "A Winter View", obra que explora el bullerengue desde diferentes patrones rítmicos y sin ninguna referencia terrígena de manera directa.

Sus otras dos producciones reafirman el compromiso de Antonio Arnedo de articular para siempre, un estilo de hacer jazz distintivo, donde se asoma y muestra sus influencias del acervo cultural de donde procede; pero al mismo tiempo, expresa de manera sonora que su música es jazz en un sentido universal, y si el universo es totalidad de partes, él es sustantivamente parte de ese universo que ha sabido construir.

El trabajo "Vacío y Realidad", CD doble de Antonio Arnedo y César López, saxofón y piano, es un tipo de jazz abstracto y complejo en su comprensión, de suyo poseerlo en imágenes resulta interesante por la búsqueda que propone con un formato nuevo por lo menos para un mundo de oyentes que lo escuchaba con su acostumbrado cuarteto. Pero Arnedo había participado con acompañamiento pianístico en otras oportunidades, era volver a ese ejercicio con la dualidad de dos timbres totalmente diferenciales: el uno desde la cuerda percutida del piano, y el otro con el aliento de la caña y su dulce acento melódico.

"Colombia", su penúltimo trabajo trae 16 cortes de tono folclórico en su esencia, pero la dimensión temática obliga a una búsqueda en la que dialoga el pasado con la modernidad, de tal manera que Antonio Arnedo cada día consolida de manera maestra su aporte que contribuye a la formación del lenguaje del jazz colombiano.

Antonio Arnedo se puede considerar un milagro del Sagrado Corazón de Jesús: ¿O acaso no es milagroso editar en Colombia, un año tras otro, dos discos de jazz? ¿Y los que vendrán, gracias al entusiasmo de su productor Humberto Moreno, al frente de MTM? Ha logrado desarrollar, primero en "Travesía" (1996) y ahora, en este segundo volumen, "Orígenes", con sus amigos de siempre –Ben Monder en la guitarra, Jairo Moreno en el contrabajo, y Satoshi Takeisi en la percusión–, un concepto claro y renovador, que no recurre a otros modelos musicales que al conocimiento y a la destreza que permite

el conocimiento en la improvisación, a la memoria de temas tradicionales hechos jazz, encontrándose en su sonoridad, en la audacia que representa "Orígenes", una renovación, un largo paso adelante como en su tiempo lo diera, a su manera, un maestro de Arnedo, el saxofonista John Coltrane.[162]

La obra compositiva de jazz de Antonio Arnedo seduce y atrapa; sabe proponer una idea, un pensamiento, un concepto de grupo a través de su cuarteto y, ante todo, crea un discurso melódico que nos enrostra de manera clara y precisa de dónde proceden las imágenes sonoras de su lenguaje musical; es pues, música que retoma los ritmos de Colombia sin ninguna frontera en la exigente atmósfera del jazz. Pero su obra tiene un sello distintivo: deja ver la costura sonora de los aires nacionales y los pone a convivir al matrimoniarlo con un estilo de un lenguaje jazzístico sin referencia de lugar porque se construye desde ideas universales.

Antonio Arnedo como compositor, arreglista e instrumentista ha hecho aportes significativos al jazz colombiano en cinco producciones, todas de un inmenso valor por los timbres y colores del cuarteto que utiliza, es decir, jazz en el mejor sentido del vocablo y por la propuesta sonora que pone a consideración de los amantes del género.

Su hermano Gilberto "Tico", por su parte, reducido desde niño a una silla de ruedas, es un reconocido instrumentista poseedor de un extraordinario sonido jazzístico en el saxo tenor y de una apreciable técnica y lenguaje en la flauta traversa, sonidos y habilidades con las que ha estado transitando en los últimos treinta años en la noche bogotana y en diferentes escenarios de la música colombiana, especialmente del jazz, como *side man* de músicos colombianos e internacionales, con los que ha participado también en diversas producciones discográficas.[163]

La dulzura, el sonido, la técnica y el sentimiento con que Tico (Gilberto) toca la flauta y el tenor, lo han hecho merecedor al lugar que ocupa como el mejor flautista de Colombia. Aunque no ha grabado todavía un disco como líder, Tico aparece como flautista y

162. Hugo Chaparro Valderrama. Revista *91.9*. Universidad Javeriana. P. 46.
163. Aporte de Miguel Iriarte.

tenorista, en la mayoría de las producciones, tanto de jazz como de cualquier otro género.[164]

Los Sandoval

El ensayo de Aguilera en su hilo conductor de treinta años de música en la noche bogotana relata el aporte de los hermanos Germán, Orlando y Luis Sandoval; en su orden: baterista, pianista y flautista, que con la bajista suiza Natalie Gampert, y el percusionista Luis Pacheco, realizaron un excelente trabajo –dice Aguilera–, en las toldas del grupo Fonopsis, fusionando la música andina, y algunos aires costeños con el jazz; el ensayista informa que abordaban el repertorio de Clare Fisher y Chick Corea, entre otros.

De los hermanos Efraín y Carlos Zagarra, saxofonista y bajista, Aguilera expresa: "Magníficos intérpretes del género jazzístico y muy buen compositor Carlos; ellos han participado en diversos festivales de jazz en Colombia, y conformaron el grupo de jazz Témpora".[165]

El breve ensayo de Aguilera sintetiza desde su experiencia personal de ser narrador y al mismo tiempo actor principal de la siembra más fructífera de treinta años de conjugar una práctica jazzística enriquecedora y de manera superlativa digna de admirar. Reseñando sitios como El Cocoloco, El Café del Jazz, Saint-Amour, espacios exclusivos del jazz en Bogotá. La brevedad del trabajo evocativo de ninguna manera pierde interés y fuerza, y es más, se constituye en un valioso documento escrito que con el paso del tiempo hará parte del listado fundamental en la comprensión y valoración de la historia del jazz en Colombia.

Presencia de Carlos Flores Sierra

Un animador de la escena bogotana de jazz es el melómano y crítico barranquillero Carlos Flores Sierra. Promovió el escuchado programa radial llamado Jazz Week End a mediados de los años 80 dando origen a un Club de jazz en torno a las audiciones del programa, caracterizado por una cuidadosa programación matizada con comentarios y analisis

164. *Op. cit.*, Aguilera, p. 29.
165. *Ibid.*

de las obras musicales expuestas. Bajo ese rótulo institucional se armaron conciertos en varias salas de Bogotá en los que participaron los grupos de Gabriel Rondón, Antonio Arnedo, Oscar Acevedo, Orlando Sandoval y Willie Maestre. Después Flores Sierra realizó para la cadena televisiva Señal Colombia 168 programas de Jazz Studio, actividad que alternaba en el de conferencista del tema musical en universidades y otros centros educativos Otro de sus proyectos fueron Domingos de Jazz en el marco del Teatro Jorge Eliécer Gaitan presentando grupos nacionales y extranjeros.

Ghost Bands

En el mundo del jazz se conoce la expresión Bandas Fantasmas aplicada a aquellas orquestas que siguen manteniéndose vivas y vigentes a pesar de la desaparición de sus icónicas figuras directivas. Algunas de las que más figuran aún a nivel internacional son la Count Basie Big Band, primero dirigida por el saxofonista Frank Foster y ahora por el trombonista Hill Hughes; la Stan Kenton Alumni, bajo la dirección del saxofonista Mike Vax; la del ruso Eddie Rosner; la Glenn Miller Orchestra; la Orquesta de Tommy Dorsey, dirigida primero por Buddy Morrow y ahora por el trompetista Lee Castle; la Orquesta de Duke Ellington, dirigida por su hijo el trompetista Mercer Ellington; la Mingus Heritage Orchestra, bajo la dirección de Sue Mingus; la Gene Krupa Orchestra; la Harry James Orchestra, entre otras.*

De estas Ghost Bands llegaron a Colombia en tres diferentes momentos las orquestas de Tommy Dorsey, en los 70s; Duke Ellington, en los 80s; y la de Glenn Miller en 1995. Estas big bands se presentaron en Bogotá, la primera conducida por uno de sus saxofonistas superstites, la segunda dirigida por el trompetista Mercer Ellington y la tercera por un trombonista de la misma banda. En la historia del jazz han surgido muchas ghost bands. La Big Band de Gleen Miller fue la primera de su clase en la historia del jazz, 1946, y en Colombia se presentó también en ese mismo año de 1995 en Medellín, el sábado 2 de agosto y el domingo 3 en Cali. El Espectador, viernes 1 de agosto de 1995.

* Aporte del poeta y crítico musical Miguel Iriarte.

Capítulo VIII

LA ERA DE LOS FESTIVALES DE JAZZ EN COLOMBIA

Es en la década de los 90 en la que se empiezan a gestar en diferentes ciudades del país la mayoría de sus festivales de jazz. Un creciente interés en esta música, consecuencia seguramente de las modernas formas de difusión y de comunicación que se desarrollan en la última década del siglo XX en el marco de una civilización en trance de globalización, permite conocer la historia, las tendencias, los grandes cultores y las nuevas figuras de esta gran música.

Es entonces que ciudades como Cartagena, Bogotá, Barranquilla, Medellín, Cali y Manizales inician en diferentes momentos de esa década las experiencias de sus festivales de jazz, partiendo cada una de ellas de experiencias y procesos preparatorios y fundacionales muy diferentes, pero también concomitantes en algunos puntos esenciales, así como divergentes en otros.

El primero de estos festivales es el organizado por el Teatro Libre de Bogotá. En esa ciudad surgen las propuestas de Jazz al Parque y Festival de Jazz Universitario. En Medellín aparece el Festival Internacional de Jazz de Medellín y de Músicas del Mundo. En la costa Caribe surge en 1996 el Festival Internacional de Jazz de Barranquilla, Barranquijazz. En la costa Pacífica el Encuentro de creadores de jazz, fusión y experimental AJazzGo, y por último, el Festival de Jazz de Manizales. Hablar de estos festivales se convierte de suyo en la nueva historia, en las trayectorias e influencias del género en Colombia. Los festivales han generado una atmósfera saludable para el desarrollo de nuevos conceptos musicales con componentes pedagógicos y metodologías que afianzan sus procedimientos con talleres y seminarios a cargo de músicos destacados y autoridades en la materia.

El cronista cultural Juan Carlos Valencia en una columna de la revista *Semana* se pregunta si llegó la hora de Colombia en términos de un proceso jazzístico y plantea que ya es tiempo que las experiencias de la escena internacional en Colombia en lo que tiene que ver con la música empiecen a dar sus resultados. Hablando de los festivales de jazz, Valencia afirma que "En los 90 se crearon festivales en las principales ciudades del país, las emisoras culturales y las nuevas emisoras universitarias le abrieron espacios generosos al jazz, se crearon nuevas facultades de música en las universidades privadas, los costos de los instrumentos y de la tecnología de grabación se

hicieron razonables. Una segunda camada de jazzistas nacionales entró pisando fuerte: Héctor Martignon, Antonio y Tico Arnedo, William Maestre, Germán y Orlando Sandoval, Jorge Fadul, Óscar Acevedo, Claudia Gómez, Ricardo Uribe, Mario Baracaldo, Ana María González, y muchos otros abrieron nuevos espacios, grabaron discos y animaron la escena local. Fueron los maestros de esta nueva generación que hoy recibe reconocimientos en el exterior".[167] Y agrega: "Las presentaciones de las nuevas bandas en los numerosos festivales de jazz locales atraen a un público cada vez más conocedor y exigente. Sin lugar a dudas, en Colombia se está haciendo buen jazz desde hace varios años. Pero llegar a donde se ha llegado no ha sido nada fácil. Es una historia que abarca casi cuatro décadas".

Festival de Jazz del Teatro Libre de Bogotá

En el sitio oficial de internet del Teatro Libre, en nota muy escueta sobre la historia y presencia nacional de ese importante festival musical, se encuentra el siguiente registro: "Inaugurado en 1988, es uno de los primeros y más prestigiosos de América Latina. Desde entonces, con excepción de 1993, se ha consagrado como una propuesta musical de carácter anual. Sus 14 ediciones han tenido lugar en la sede de Chapinero, cuya capacidad supera las 700 sillas".[168]

En realidad la importancia de este festival no solo está en que es uno de los primeros del país, tanto en el aspecto cronológico como en el rigor de su programación con artistas de Estados Unidos, Europa, África y América abriendo espacios a los jazzistas colombianos ya reconocidos o en proceso formativo.

El Teatro Libre como institución cultural surge en los años 70 dentro del espacio universitario teatral de la izquierda política, espectro del cual progresivamente se fue desligando, constituyéndose parte de la compañía teatral con su repertorio universal, una amplia sala a la

167. Juan Carlos Valencia. Llegó la hora de Colombia? www:semana.com

168. Teatro Libre de Bogotá. website oficial.

que se le agregó programación cultural de calidad, entre ellos su pionero festival de jazz.

El primer festival se realiza en 1988 con la presencia de las agrupaciones Pohl Musik, de Alemania; Kent Bisweel, Jorge Fadul y la Big Band de Armando Velásquez de Colombia.[169]

La segunda versión fue en en el año siguiente, 1989 con Justo Almario y Vox Populi de Colombia; Ulis Lenz de Alemania, The Hollywood All Star de Estados Unidos y Brújula Fusión de Cuba. Para el año 1990 llega Joachin Kuhn de Alemania, Terry Lyre desde Estados Unidos y Tamarindo de Colombia. En la versión de 1991 llega el famoso Dave Brubeck de Estados Unidos, Gonzalo Rubalcaba de Cuba y Django Bates de Gran Bretaña.

Durante la versión del año 92 llega desde Nueva York Jerry González y su grupo Fort Apache. En esa versión también participa, entre otros, el saxofonista sincelejano Justo Almario. En 1994 el festival trae al excelente pianista Danilo Pérez de Panamá, Óscar Acevedo y Edy Martinez de Colombia, y el conguero chicano Poncho Sánchez. Durante el festival de 1995, celebrado del 8 al 16 de septiembre de 1995 aparecen Ana Caram de Brasil; Oliver Jones de Canadá; los colombianos Justo Almario, Memo Acevedo, Jairo Moreno, Héctor Martignon, Ricardo Uribe y Antonio Arrendó. Desde Francia Carl Grubb and Friends y el grupo Orpheon Celesta y el pianista cubano Ernán López-Nussa.

El 7° Festival Internacional de Jazz del Teatro Libre es comentado por Óscar Gómez Palacio en la revista *91.9*. Sobre el encuentro de los jazzistas colombianos opinó:

Con elementos de cumbia, música del Pacífico colombiano, algo andino más el inevitable toque brasileño, un grupo de jazzistas colombianos reunidos para esta ocasión nos demostró que hay en nuestro país disposición para el jazz, que nos faltan músicos, más ambiente de jazz, aprendizaje y buena competencia; que en jazz carecemos de aquello que a otros países les sobra.

169. *Ibid.*

(...) Cada uno de los cincos integrantes se podría destacar como músico con identidad propia. Héctor Martignon con una acertada mezcla de un piano *cool* con toques tropicales y tal vez con cierta atmósfera concertante. Justo Almario muy *hot* en sus saxos soprano y tenor, denso y áspero en su sonido, con la "suciedad" musical que el buen jazzista busca. Antonio Arnedo también en el soprano y el tenor mucho más frío, más equilibrado; un sonido no por ello muy cerebral pero sí más controlado, veloz en sus espirales sonoras. Guillermo Guzmán con un discreto y tenue bajo eléctrico, que apenas propone con sutileza la estructura sobre la que el grupo podrá descargar toda su música. Y un inesperado baterista, Memo Acevedo, a veces rítmico, a veces melódico, con una gran sonoridad que a diferencia de otros bateristas no ahoga el resto de los instrumentos.

(...) Sin embargo, como grupo y a pesar de la integración, sonaban fríos, faltos de energía, tratando de llenar con explicaciones lo que la música no daba. Predecibles, sus composiciones fueron además pobres, cosas que nos ponen a pensar que el jazz es una música colectiva, no individualista.[170]

Para 1996 el festival muestra una nómina en la que se encuentra el saxo y clarinetista colombiano Antonio Arnedo, Theolonius Monk (hijo) de Estados Unidos y Arturo Sandoval de Cuba. En el 97 aparece Linear Ensemble de Berlín, Héctor Martignon de Colombia, Paquito D'Rivera de Cuba y Roy Hargrove de Estados Unidos. El grupo alemán se presenta el miércoles 20 de noviembre en el formato de cuarteto con un alto desarrollo técnico musical. Los integrantes son Frank Schimmelpfennig en la guitarra eléctrica; Johhanes Bockholdt en la percusión, Leo Bachmann en la tuba y Tina Wrasse en el saxo y clarinete. En el diario *El Tiempo* en su edición del 18 de noviembre de 1996 aparece la siguiente reseña en su página 3D: "Una de las cualidades que más sobresalen al escuchar su trabajo radica en el sonido muy contemporáneo que ofrece la guitarra eléctrica de Frank Schimmelpfennig. Sin ser soul, sin ser rock suave, sin ser jazz tradicional, sin ser *new age*; la música de Linear Ensemble deja al oyente atrapado en una modernidad difícilmente encontrada en otras agrupaciones de jazz".

170. La fuente citada, revista No. 8 de 1995, p.36 Guillermo Guzmán reemplazó a Jairo Moreno que era el bajista que anunciaba el festival.

El pianista, compositor y director orquestal Claude Bolling se presentó en el festival de 1997 con su big band, ejecutando obras de su autoría con piezas inéditas de Duke Ellington. Su presentación fue en el Teatro Nacional La Castellana con un programa tomado de los álbumes The Victory Concert y Cinema Dreams, obras del legendario Ellington. Hicieron tres presentaciones en Bogotá: dos en La Castellana y una en el auditorio Compensar.

Para el 98 llega desde España la figura del pianista Chano Domínguez y en el 99 llega el maestro Rubén González, en pleno auge del Buenavista Social Club.

En la versión del año 2000 aparece Jorge Reyes de Cuba y la dupleta de Chano Domínguez en el piano con la voz de Martirio. En la versión XIII del festival en el año 2001 se presentó al guitarrista norteamericano Mike Stern, al pianista cubano Hilario Durán acompañado por el baterista Horacio "El Negro" Hernández con Carlos del Puerto en el bajo. El colombiano Juan Sebastián Monsalve acompañado en el saxo por Ana Cohen, Jasón Lindner en el piano y en la batería Jeff Ballard. El acordeonista francés Daniel Mille con el percusionista Minino Garay, el pianista inglés Alex Wilson y Danny Garcés. El festival tuvo un apoteósico cierre con la presencia del trombonista Steve Turre acompañado del pianista colombiano Héctor Martignon.

Para el 2002 Arturo Astudillo de Colombia, Peter Scharli de Suiza, y Jesús Alemañy con su orquesta Cubanismo de Cuba. En la versión del año 2003 aparecen desde Francia Sylvain Luc; Meter Scharli de Suiza, Cyrus Chestnut de Estados Unidos, Alfredo Rodríguez de Cuba, Rosa Passos de Brasil y Nacho Nieto de Colombia.

En el 2004 Radio Tarifa de España y Four Roses de Suiza. En el 2005 la diva brasilera Gal Costa, Randy Becker de Estados Unidos y Paolu Fresu de Italia. Y en el 2006 aparece el Sexteto Habanero de Cuba, Peter Scharli de Suiza, Nueva Manteca de Holanda, Keeny Barron de Estados Unidos y Chocolate Armenteros de Cuba.

Festival de Jazz Bajo la Luna, Cartagena (1993)

El Festival de Jazz Bajo la Luna, de Cartagena, es la aventura quijotesca de Gustavo Tatis, Manuel Lozano y Patricia Castillo, que encuentra el apoyo de Ricardo Vélez Pareja y La Casa España. Una locura cuerda de los organizadores que nunca antes habían mostrado tanta lucidez y entusiasmo por una empresa de esta naturaleza. La locura era económica y la cordura artística. Qué más se podía pedir, allí donde el jazz se presentaba de manera esporádica, ahora tendría un festival para celebrarlo en grande, pero que era también un desafío tanto para los empresarios como para la ciudad.

Esta primera versión tenía un fuerte componente académico, artístico e intelectual que le daban al festival un tono inicial ciertamente interesante y provocador de cultura. Así, la noche inaugural del día 15 de diciembre anunciaba un recital de poemas jazzísticos del poeta Miguel Iriarte presentado por Jorge García Usta, en el marco de una noche que tendría además videos sobre la pintura jazzística de la artista santandereana Claudia Ruiz y una exposición de pinturas de la misma artista y del gran fotógrafo colombiano Nereo López.

A esta actividad se sumaría también en los días sucesivos el Seminario Taller de Jazz de Cartagena con conferencias sobre "Las rutas del jazz", del maestro Carlos Flores, escritor, investigador y crítico de jazz; "El Jazz en el Cine", a cargo de Alberto Duque López, novelista y crítico de cine barranquillero; "Estaciones del jazz" por Miguel Iriarte; la exhibición de la película "Round Midnigth" de Berthand Tavernier; la conferencia "El jazz en la literatura", por Carlos Flores Sierra; y "La percusión del jazz" por el músico húngaro István Dely.

La reflexión siguió con un "Taller de jazz", a cargo del saxofonista Justo Almario; la conferencia matricial de este libro titulada "Las Bandas de Jazz en Colombia", a cargo de quien esto escribe; muestra de videos de jazz, y la realización del Foro del Primer Encuentro de Jazz.

La primera noche de Jazz Bajo la Luna tuvo como abrebocas el show del niño prodigio del timbal Cristian Del Real cuando solo tenía cinco años acompañado por la orquesta de su padre en el latin jazz "Ran Can Can", de Tito Puente, seguido por el grupo Jazz Cartagena, dirigido por el pianista Conrado Marrugo e integrado por el saxofonista Freddy Galé, los trompetistas Mauro Ferri y Nairo Canchila, el baterista Juan Francisco Madarriaga, el bajista Armando Salazar y por el timbalero Clodomiro Montes Jr. Luego, la presentación de la pianista y bolerista cubana Beatriz Márquez acompañada en el piano por su compatriota Andrés Hernández.

Finaliza la sesión el saxofonista Justo Almario y su cuarteto de jazz con Bill Maxwell en la batería, Gerald Watts en el bajo, Greg Mathienson en el piano. Y suena "Mambo Metálico", de Almario, un latin jazz exquisito, un fraseo de saxofón tenor que va coloreando el ritmo y sobre un patrón determinado, el pianista estadounidense improvisaba. Y sucesivamente, el baterista y el bajista construían un diálogo y alternaban improvisaciones con una suave melodía de fondo. Interpreta un clásico de Almario ,"Street Sax", también de su autoría y con un referente directo a la tierra con fraseos de aires de acordeón del Caribe colombiano. En el programa también incluyen las piezas "Agua Viva", de Almario, con un aliento de aire reposado en comunión con la naturaleza y repasa temas como "Rhapsody in Rio"; "Something of you" y "Love, Joy, Peace" que dan la imagen de un hombre llevado por sus sonoridades y armonías interiores de elevada espiritualidad y belleza, pero que acosado por su memoria auditiva coloreaba porros como "La Vaca Vieja", "El Toro Negro" y "Fiesta en Corraleja" en sentidas improvisaciones, que articulaba al diseño melódico original sin alterarlo.

Al día siguiente en la Terraza Marina del Hotel Hilton la apertura la hace el grupo Clusters organizado en el año 1992 en Bogotá e integrado por Orlando Sandoval (teclados y composición); William Maestre (teclados y composición); Mauricio Jaramillo (saxofón tenor); Alfonso Robledo (bajo) y Germán Sandoval (batería). El grupo interpretó jazz fusión con obras de su propio repertorio y temas standard del jazz.

Después vino el grupo bogotano MC2 que sustenta su trabajo en un tipo de jazz investigativo en que el talento creativo se pone al servicio de múltiples posibilidades expresivas. Sus integrantes son Ricardo Valencia, batería; Carlos Mario Fajardo, flauta y saxo tenor; Francisco Moyano, saxo tenor; Jaime Barreda, guitarra y teclado; Loth Corzo, teclado, y Abraham Huerta, bajo eléctrico, que interpretaron temas

como "Adición Musical", "Había una vez en el Planeta Azul", "Acromatízate", "Blues para ella", "Homenaje a la ballena", "Caperucita Amaneció ayer Atardeciendo", "Los Arcanos de la Alquimia", "4840 M. S. N. M.", "Perdone su merced", "Sotf Love", "Nos vemos al final", "Om", "Homenaje a John Coltrane" y "Extraño viaje".

Pedrito López, excelente y vigoroso pianista venezolano que le da un toque muy particular a sus interpretaciones de latin jazz que fusiona con raíces del folclor venezolano, joropo, gaita zuliana, merengue dominicano, bomba, calipso y bolero tocó temas como "Energía", "Nuestro bolero", "Blues de Caraballeda", "Oro negro", entre otras magistrales ejecuciones por parte del septeto venezolano. Su grupo estuvo integrado por Héctor Hernández: bajo; Rubén Jiménez: batería; Édgar Zambrano: conga; Miguel González: guitarra; Manuel Barrios: saxo y flauta.

La última jornada del festival estuvo a cargo de los grupos bogotanos Clusters y MC2 aplaudidos por los asistentes a la Plaza de la Aduana. Un público más conocedor del jazz y una excelente concurrencia tanto por lo masivo como por lo bien informado en la materia.

El grupo del sincelejano Jorge Fadul se presenta con obras de su autoría y algunos temas de otros compositores. Latin jazz y salsa en el entrecruce de ritmos afroamericanos tratados desde esas dos vertientes bajo el sonido mixto de un toque pianístico y percutido que realiza Fadul en el vibráfono. Algunos asistentes lo asociaron con un lenguaje más salsero que jazzístico, pero de una calidad sin ninguna discusión, con un septeto conformado por Jorge Emilio Fadul, vibráfono; Viola Camacho, piano; Jaime Rodríguez, saxo y flauta; Juan Carlos Cuao, batería; Ricardo Plá, timbales y bongó; Shangó Dely, congas y percusión menor; y Álex Duque, bajo. Interpretaron "María Cervantes" de Noro Morales con arreglo de Fadul, "Colombia", una salsa de Fadul; "Afro Blue", de Mongo Santamaría, con arreglo de Fadul; "Playa y Sabor", salsa de Fadul, y el latin jazz "Mambo for Jimmy" de Fadul.

El cierre del festival estuvo a cargo de los dos grupos de mayor reconocimiento en el ámbito mundial del jazz: Pedrito López y Justo Almario.

II Festival de Jazz Bajo la Luna (1994)

La apertura se hizo el miércoles 14 de diciembre a las 7 p. m., con la obra del pintor Edilberto Sierra en el Centro Cultural Español. Dibujos y pinturas con temas basados en experiencias y expresiones del jazz registrado con el nombre Los Colores del Jazz. La parte académica radicó en un Seminario-Taller moderado por Enrique Muñoz y Grimaldo Aparicio, nuevo miembro del festival, estuvo a cargo del saxofonista cubano Carlos Averhoff quien expuso sobre "Las improvisaciones en el jazz"; un diálogo con el pianista Eugene Uman y Gabriel Rondón que trató el tema de "La guitarra en el jazz". Escaso público y solo dos o tres músicos.

La noche del jueves 15 de diciembre fue la inaugural. El nuevo escenario era el Claustro de San Francisco y los presentadores Juan Carlos Buggy y Enrique Muñoz. Abría el Trío Tzigane de Francia; el repertorio era de hondo salero gitano en una atmósfera de jazz fusión. Con un formato de guitarra, violín y contrabajo este trío difunde los aires del folclor gitano, entre ellos, el flamenco que fusionan con el jazz moderno. Integrantes: Alfred Moerman: guitarra; Nicolás Krassis: violín; Giles Parodi: percusión y contrabajo.

Jazz Fantasía, grupo liderado por el saxofonista cartagenero Álvaro Cárdenas, compositor y arreglista, estaba integrado además por Viola Camacho, piano; William Salcedo, batería; Wladimir Payares, bajo; Néstor Bermúdez, conga. El grupo interpretó bossa nova, jazz standard, jazz fusión y algunos temas de latin jazz de Álvaro Cárdenas: "Palenque" y "Valentina"; y de Danilo Pérez, compositor y pianista panameño: "African Wave".

El cierre de la primera noche estuvo a cargo del grupo del pianista Roberto Pérez. Interpretaron jazz standard y piezas del repertorio brasilero y latin jazz. Pérez demuestra una gran técnica y un buen tratamiento y equilibrio con el acompañamiento de batería, bajo, conga y percusión menor.

En la segunda noche el guitarrista barranquillero Gabriel Rondón y su grupo mostraron una interesante propuesta de composiciones y arreglos excelentes, tanto de su propio repertorio como del

internacional; principalmente, las improvisaciones de piano, flauta y guitarra, y la voz de la cantante Pilar Botero.

En Carlos Averhoff y Eugene Uman se conjuntan dos personalidades, el uno saxofonista cubano y el otro pianista estadounidense en completa comprensión de dos profesionales que saben hacer su oficio. Los acompaña el baterista Ernesto Simpson, el bajista Néstor Gómez y Mario Restrepo en las congas. Interpretaron piezas del jazz clásico, jazz fusión, latin jazz y composiciones de Uman.

Para la noche del cierre el sábado 17 de diciembre, se presentaron todos los grupos participantes, además de una jam session donde la inventiva y las expresiones del lenguaje sin palabras desgajaban imágenes de una sonoridad hermosa y reflexiva, a modo de paseo por las vertientes del jazz.

III Festival de Jazz Bajo la Luna (1996)

Un año sin el festival. El 1995 pasaba su cuenta de cobro a unos empresarios que movían más ilusiones y sueños que dineros, la aventura quijotesca se estrellaba sin piedad contra los molinos no de vientos sino de deudas e iliquidez entre sus asociados; el esfuerzo sacrificial se imponía sobre la cruda realidad pero se produjo un acto de magia y aportó el dinero necesario, y surge en 1996, otra vez, el Tercer Festival de Jazz Bajo la Luna como acción suicida.

Única noche. Una sola noche, sábado 28 de diciembre, y un único concierto. Los invitados: Grupo Candilé, Jorge Emilio Fadul y Óscar Acevedo. El Grupo Candilé expone las raíces del folclor costeño, gaitas y tambores hermanadas y enriquecidas con expresiones coreográficas. El gaitero de Candilé expresa su sonoridad y quejumbre de siempre con el acento milenario que expone el lenguaje aborigen con el toque frenético del tamboreo heredado de África.

El septeto de Jorge Emilio Fadul, Ensemble & Jazz está integrado por Viola Camacho, piano; Obert López, bajo; Shangó Dely, congas; Einer Escaf, batería; Roberto Camargo, bongóes; Harold, cantante y Jorge Emilio Fadul. dirección y vibráfono. Salsa y jazz de excelente

factura se escuchó, principalmente el tema de Noro Morales con arreglo de Fadul "María Cervantes", latin jazz de una exquisitez extraordinaria con buena imaginación e improvisaciones en el piano y el vibráfono.

El cierre con Óscar Acevedo, destacado pianista colombiano egresado de Berklee College of Music de Boston y un cuarteto de piano, batería, bajo y saxofón. Encantadora muestra de jazz del compositor Acevedo y temas standard. En la batería: Germán Sandoval; bajo: Gustavo Herazo; saxofón: Francisco Dávila, y piano: Óscar Acevedo. Se interpretó: "Gozadera", "Estudio para bajo", "Febrero", "En la frontera", obras compositivas de Acevedo; "Ahora sí", homenaje al pianista Horace Silver y "Con todo" dedicada a Jobin. En el aire se expandía la nostalgia, todo parecía indicar que la luna jazzística no iría a estar sobre Cartagena y los *jazzmen* de la ciudad nunca más bajo la luz de la luna.

Festival Internacional de Jazz de Barranquilla, Barranquijazz

Como ya se ha dicho y señalado arriba en algún aparte, fue un puñado importante de conciertos realizados en Barranquilla en la primera parte de la década del 90 y algunos espacios radiales especializados los que permitieron crear una atmósfera propicia en la ciudad para pensar en la creación de un festival de jazz.

Pero en efecto, puede decirse que con el concierto del 15 de mayo de 1996 realizado en el Teatro Amira de la Rosa con la presentación del conguero chicano Poncho Sánchez y su Grupo, se plantean las posteriores bases fundacionales de un festival de jazz en Barranquilla que se inicia en firme un año después. Así quienes ponen los primeros elementos de discusión al respecto son tres amantes del jazz de la ciudad, encabezados por el empresario, editor y dibujante Samuel Minski, líder de la idea; el melómano y promotor musical Antonio Caballero Cano, dínamo del proceso, y Miguel Iriarte, poeta y gestor cultural, difusor, compañero por demás de Caballero en diversos programas radiales sobre música cubana, música brasilera y de jazz desde la primera mitad de los años 80. Con el festival nace también la organización que lo hace posible y consolida: la Fundación Cultural Nueva Música.

Barranquijazz 97

La apertura del primer festival el martes 9 de septiembre fue con el grupo Ekiano de Álvaro Cárdenas, "logrando con su intervención preparar al público para la presentación del Quinteto Panamericano de Paquito D'Rivera, uno de los grandes exponentes del jazz en el mundo. Paquito D'Rivera: saxo y clarinete; el bajista peruano: Óscar Stagnaro; el trompeta argentino: Diego Urcola; el baterista norteamericano: Mark Walker y el pianista Darío Eskenazi".[171] Esta primera edición del festival fue dedicada al conguero Mongo Santamaría con la presencia de Justo Almario, Luis Perico Ortiz y Edy Martínez.

El miércoles 10 estuvo dedicado a actividades académicas con la conferencia de Miguel Iriarte: "Las peripecias del Jazz Latino". El video tertulia Caribe contó con la proyección de documentales y un concierto; la jornada culmina con una jam session dirigida por el profesor Fernando Reina con estudiantes del Conservatorio de Música de Bellas Artes de la Universidad del Atlántico.

El cierre de la primera versión de Barranquijazz estuvo a cargo del Trío de Gonzalo Rubalcaba acompañado del bajista Brian Bromberg y por el baterista cubano Ignacio Berroa. Fue un memorable concierto integrado por exquisitas versiones de grandes standards, con elaboraciones abstractas y expresiones del jazz progresivo, música un poco cerebral sin perder el encanto de la emocionalidad en la improvisación pianística; en síntesis, rica muestra de jazz clásico y moderno a cargo de un trío de prodigiosa técnica, además se presentaron haciendo un homenaje a la Banda de Mongo Santamaría, Luis Perico Ortiz, Justo Almario y Eddie Martínez.

Barranquijazz 98

Con una nómina de lujo para cualquier festival de jazz del mundo, Barranquijazz ratifica su criterio de escogencia para eventos de este

171. Memorias. Barranquijazz 2000, p. 2. Archivos: Manuel Lozano, Armando Muñoz, Jaime Díaz Olier y Luis Fernando Marrugo.

nivel artístico. Ese año la apertura en el Teatro Amira de la Rosa estuvo a cargo del joven pianista barranquillero Simón Char en quinteto acompañado por el baterista mexicano Antonio Sánchez, el conguero colombiano Ernesto Díaz, el saxofonista norteamericano Tim Mayer y el bajista Fernando Huergo para un concierto muy serio en sus ideas y sus interpretaciones, con temas como "Once dreamed", "Forgotten moment", "Celia", "Softly as in a Morning Zuñirse" y "We", para poner la noche en remojo y esperar el dramático ensemble de Chucho Valdez que tenía como invitados especiales a los trombonistas Luis Bonilla y William Cepeda, al saxofonista barranquillero radicado en New York Jay Rodríguez y al trompetista cubano Julio Padrón. Un concierto de altísima temperatura con enérgicos metales en solos y en ensambles, la sabiduría técnica de Chucho y un respaldo rítmico excepcional de Roberto Vizcayno en las congas, el bajo de Alaín Pérez y la batería de Raúl Piñeda, para cerrar aquella noche inaugural del Barranquijazz 98.[172]

El jueves 11 de septiembre el grupo del vibrafonista Jorge Emilio Fadul con el respaldo de Álvaro Cárdenas en el saxo y Viola Camacho en el piano fueron el abrebocas de la noche con una decorosa presentación de standards del latin jazz y temas originales de Fadul, para pasar a la presentación de lo que para muchos en la sala fue una gratísima sorpresa: la veteranísima cantante del be bop Sheila Jordan, mujer del gran pianista Duke Jordan que tocó en muchas ocasiones con Charlie Parker y que vino acompañada de una maravillosa contrabajista norteamericana de nombre Genevie Rose, del curioso baterista Matt Wilson y del pianista Eugene Uman* para entregarnos una gran experiencia de canto jazzístico de gran propiedad y delicadeza.[173]

El tercer día la programación nos ofrecía el trío del gran pianista dominicano Michel Camilo acompañado por el bajista boricua John Benítez y por el baterista norteamericano Mark Walker para dejarnos una deliciosa y rítmica muestra de su enérgico pianismo, producto de un estilo y sonido muy personales al que este artista se entrega hasta lo exhaustivo.

172. Aporte de Miguel Iriarte. Pequeña Historia del jazz en Barranquilla. Ensayo.

* Nació en Estados Unidos y hace algunos años reside en Medellín

173. Aporte de Miguel Iriarte. Pequeña historia del jazz en Barranquilla. Ensayo.

El sábado 13 de septiembre era una noche esperada por todos los amantes de la salsa dura ante el anuncio de la gran banda de Manny Oquendo, y Libre, el legendario timbalero nuyorrican que tiene en el seno de su conjunto a esos dos grandes hermanos del latin jazz que son Gerry y Andy González, con el refuerzo además de Luis Bonilla y William Cepeda, y la voz del cantante Héctor Alomar. El concierto movió el piso del teatro y los asistentes bailaron en los pasillos y entre las sillas de aquel templo animados por la fuerza desbocada de Libre.

Barranquijazz 99

El festival en su tercera versión contó con la presencia reverencial y emotiva de una figura legendaria: el pianista cubano Rubén González, a quien Barranquijazz rendiría homenaje en ese año. Toda una institución musical.

Y la apertura estaría a cargo de un joven pianista cubano de nombre Roberto Fonseca al frente de su grupo con el que regaló esa noche una sorpresa insospechada con un estilo y un repertorio de gran poder y calidad, al lado de un veterano saxofonista, el también cubano Javier Zalba. El grupo liderado por Fonseca expone en su repertorio el lenguaje del jazz fusión y deja una grata impresión entre los asistentes.

El cierre de la noche estaría a cargo entonces de un ensamble cubano a nombre del pianista boricua Pappo Luca para entregar un previsible episodio de tumbao y sabrosura de uno de los escogidos y talentosos pianistas de la salsa, con lindeza en el fraseo, maestría en la improvisación y muy recursivo para proponer diferentes lenguajes y estilo en el abordaje de conjunto en la organización orquestal. Con él estaban el eterno Tata Güines, Changuito Quintana, Cachaito López, Jesús Ramos, Javier Zalba y el extraodinario Guajiro Mirabal, para un concierto de buen recibo y adornado con emotivas apariciones de Rubén González en dúo con Pappo y Rubalcaba: cuatro manos y un solo sabor.[174]

174. Memorias. Barranquijazz. Apuntes de Manuel Lozano y Luis Fernando Martínez.

El jueves 2 de septiembre, luego de un día de talleres de percusión con los maestros Tata y Changuito en Bellas Artes, y en horas de la tarde conversatorio con el músico y escritor cubano Leonardo Acosta, y el investigador y crítico musical Raúl Fernández sobre el jazz latino, nos esperaba una noche de talentos locales con Daniel Moncada en Cuarteto, el grupo de Álvaro Cárdenas y el conjunto del tecladista barranquillero Alex Martínez.

La actuación de William Cepeda, trombonista de Puerto Rico con su maravillosa propuesta de jazz fusión con las raíces del folclor boricua, plena y bomba entretejidas en la textura de un jazz que contrasta matices fuertes en lo percutivo con las frases pastosas de la tímbrica del trombón, y finaliza su actuación con un tipo de jazz experimental donde se expresan sonoridades de lo afro puertorriqueño, el aire suave y sugestivo de una breve pincelada de cumbia amarrada a los giros jazzísticos.

Como era de esperarse, la tercera noche del festival fue grandiosa. El público acudió temprano a la cita con Rubén González y los abuelos del son, en medio de una persistente llovizna. El premio fue una inolvidable velada musical que vivió su clímax cuando el genial pianista cubano Gonzalo Rubalcaba apareció en el escenario y se sentó al lado de Rubén González para compartir el piano y ofrecer al público barranquillero un irrepetible momento musical.[175]

El sábado 4 de septiembre, estuvieron Gonzalo Rubalcaba y su trío, y en la parte final Juan Pablo Torres y su Banda. La agrupación de Torres tuvo el acompañamiento del pianista bogotano Héctor Martignon, y con la participación de Changuito y Tata, hubo un verdadero trabuco para poner a sonar a todo el Caribe bajo los designios del jazz.

Barranquijazz 2000

La gran nómina de esa cuarta versión empieza a proyectar este festival en el contexto de los grandes eventos del país y su importancia ante los músicos internacionales empieza a consolidarse. Los invitados de

175. Memorias, Barranquijazz, 2000, p. 6.

ese año son Humberto Ramírez y su grupo, con Giovanni Hidalgo; Elíana Elías en trío con Marc Jonson y Satoshi Takeshi; Simón Char y su grupo con John Benítez, Brian Linch y Julito Padrón e Irvin Acao; Justo Almario con Francisco Aguabella y Al MacKibbon; la Latin Jazz All Stars con Juan Pablo Torres, Dave Valentin, Patato Valdez, Hilario Durán y Horacio Hernández; John Benítez y su grupo con David Kikosky y Bo Berg; y la presencia de César Mora & María Canela.

El abrebocas del festival estuvo a cargo de tres nuevos grupos de jazz surgidos del proceso Barranquijazz y ganadores del Concurso de Grupos Locales de ese año: el talentoso pianista barranquillero Leonardo Donado y su trío; el Grupo Concomitante y el Grupo Latin Sampling, tres interesantes sorpresas que le abrirían escenario al pianista barranquillero residente en Boston, Simón Char, inicialmente anunciado con Conrad Herwig y finalmente acompañado de un grupo integrado por Brian Linch, Julito Padrón, John Benítez, Irvin Acao y Satoshi Takeshi, para escuchar un puñado de temas de la autoría de Char en el que resuenan nuestros motivos autóctonos en un marco de extraordinarias ideas jazzísticas interpretadas por músicos que van de lo sobresaliente a lo genial, como los diálogos de Linch y Padrón o los solos del saxofonista Irvin Acao.

La segunda noche puede recordarse como una noche memorable: la presentación del cuarteto de Benítez, bajista caracterizado por sus entrañables entregas en sus interpretaciones, regaló un repertorio abiertamente inscrito en el jazz contemporáneo, conceptual, riguroso y limpio en el que son inolvidables los solos del malogrado Bo Berg y las traviesas habilidades pianísticas de Kikosky. Por su parte, lo de Almario hace ya parte de la historia: sus arreglos de porros, cumbias y fandangos mezclados en un discurso de conmovedor valor jazzístico con leyendas como MacKibbon y Aguabella hilados por sus prodigiosos solos al clarinete o al saxo le dieron realce a la noche. Memorables también los solos de su trombonista apellido Smith.

La noche de Eliana Elías fue mágica: descalza y con un gran escote en su espalda cantó y tocó grandes páginas de delicadas piezas de Jobim, y suyas, y de otros, en medio de una atmósfera de gran pureza jazzística sostenida a pulso por un trío milagroso que dejó exhausto de placer a las 1.000 personas del Salón Jumbo de Country Club,

agotadas para disfrutar plenamente la experiencia de la banda de Humberto Ramírez que le siguió en el escenario y que entregó, sin embargo, un interesante concierto para cerrar la noche.

El cierre del festival estuvo a cargo de un impactante colectivo de grandes figuras que dieron una clase maestra de latin jazz. La maestría del desaparecido Juan Pablo Torres, nunca bien lamentado, su talento como arreglista y director, hizo posible una de esas experiencias jazzísticas siempre peligrosas de bandas coyunturales de grandes músicos, solo que acá la experiencia y categoría de casi todos aseguraba el éxito sin discusión.[176]

Barranquijazz 2001

La nómina de esta versión estaba integrada por cuatro pequeños grupos y una gran banda cubana: Hilario Durán Trío; Jeff Gardner Trío, Joe Madrid Cuarteto, Rosa Passos y su grupo, y Orlando Maraca Valle y su banda, y los grupos locales ganadores del 2° Concurso Barranquijazz: Etnia Latin & Jazz, Wayové y Latin Sample.

La noche inaugural, como es ya oficial, es de los jazzistas colombianos y locales y en efecto, los grupos locales corroboraron lo que había sido una gran noticia el año anterior: que el concurso de grupos locales era un acierto y una necesidad. La prueba estaba en la interesante presentación de aquellos tres grupos de la región.

En la segunda noche el trío de Hilario Durán recordó una vez más la gran experiencia y solvencia profesional de los músicos cubanos y la puesta en práctica de una idea jazzística que ya es definitivamente una institución en el lenguaje del jazz contemporáneo. Para la segunda parte, el pianista norteamericano Jeff Gardner y su Trío hicieron gala de un sereno y casi distante estilo, entregando un repertorio de piezas propias y de otros compositores, claramente inscrito en el lenguaje de los tríos clásicos del jazz.

La tercera noche abrió con la estupenda Rosa Passos en una

176. Aporte de Miguel Iriarte. Pequeña historia del jazz en Barranquilla.

performance que cautivó al público de la ciudad para siempre con una voz y un decir que nos devolvían de alguna forma la esencia pura de la música del Brasil con su bossa revisitado. Una gran experiencia para recibir en la segunda parte al pianista norteamericano Kirk Ligthsey y su Trío, y su invitado especial Jerry González. Este concierto ha sido uno de los menos comprendidos en la historia del festival con un trío realmente excepcional que tenía a un legendario Don Moye en la batería y a un pianista prestigiado de una muy elaborada interpretación. Solo que el excesivo protagonismo de un Gerry González, en las congas y la trompeta, distrajo la atención del público de lo verdaderamente importante de aquel espectáculo.

La clausura era ansiosamente esperada por dos razones: la presentación del pianista colombiano Joe Madrid, ausente de Barranquilla por largos años, y la gran fama que precedía al flautista, arreglista y compositor cubano Orlando "Maraca" Valle, esta vez con su colectivo Otra Visión. Madrid, respaldado por Tico Arnedo en el saxo y por Germán Chavarriaga en la batería, entre otros, solo pudo entregar cuatro deliciosas piezas representativas de su pianismo y de su genio, que recordaron sus deudas con Bill Evans. Después llegaría "Maraca" Valle y su invitado Jimmy Bosch.

Barranquijazz 2002

El del 2002 fue un festival de grandes contrastes. Los invitados de ese año fueron: el pianista norteamericano Fred Hersh y su Trío; Hilton Ruiz y su Sexteto; la Puerto Rico All Stars con Steve Turré; Jorge Fadul y Ken Biswell de Colombia; Jesús Alemañy y Cubanismo; y Richie Plá y su Latin Jazz Ensemble.

Y así fue. Como se esperaba, abrieron la noche los jóvenes ganadores del Tercer Concurso de Grupos Locales esta vez reunidos en Concomitantes, Uniatónoma Jazz y el Colectivo Almar Jazz, con una presentación en la que solo fueron destacados por sus ideas, su música y su interpretación, los muchachos del cuarteto Concomitante.

La segunda noche todavía nos devuelve el dulce y el amargo de lo sucedido: el gran concierto de Fred Hersch y su Trío, en la primera parte con un repertorio totalmente equlibrado y perfecto y la expresión

de un trío como pocos podamos recordar, presidido por un magnífico Hersch. Y la desgraciada presencia del fallecido Hilton Ruiz que con "la juma de ayer" malogró un concierto que de otra forma hubiera podido ser una gran experiencia musical.

Para la tercera noche los colombianos Kent Biswell & Jorge Fadul lograron una interesante combinación tímbrica, rítmica y melódica con las voces dialogantes de la guitarra y el vibráfono produciendo bellos e interesantes momentos de buen swing latino. Luego el turno fue para la Puerto Rico All Stars, con Héctor Martignon, Juancito Torres, Cachete Maldonado, Edie Rivera y su invitado especial Steve Turré, para entregarnos un concierto en el que solo son dignos de recordar los solos de Turré y de Juancito Torres.

El cierre del último día estuvo a cargo de una sorpresa local en las manos del inquieto timbalero soledeño Richie Plá al frente de un gran ensamble de ritmos y metales. La llegada a escena de Cubanismo se recuerda como otro de los más gratos momentos del festival. Música cubana de exquisita elaboración con un gran sabor a jazz sin serlo, en virtud de un increíble despliegue y dominio del swing que proviene fundamentalmente de los arreglos y de la ejecución impecable.[177]

Barranquijazz 2003

La séptima versión de Barranquijazz trajo de nuevo un contingente de grandes figuras del jazz de hoy. Mulgrew Miller, por ejemplo, pianista norteamericano muy connotado; el bajista Jorge Reyes, de Cuba; de nuevo la increíble Rosa Passos, del Brasil; el guitarista cubano Pablo Menéndez y su grupo Mezcla; el trompetista suizo Peter Schärly y su quinteto; y el legendario pianista cubano Alfredo Rodríguez, a la cabeza de un grupo de grandes cubanos como Tata Güines, Changuito y el cantante y trompetista Bobby Carcassés, mientras la cuota del patio estaba representada por el grupo Abu Music, primer puesto en el Concurso de Grupos Locales de Barranquijazz, el grupo Bossa Caribe y Rubén y David Jazz Ensemble.

El concierto de Mulgrew Miller y su Trío con Derrick Hodges en el bajo, y Emmanuel Karriem en la batería es otro de esos grandes

177. *Ibid.*

hitos jazzísticos en nuestra historia musical. Selecto repertorio e inmejorable interpretación que cerró con el broche de oro de Rosa Passos unida al trío de Miller para hacer un estándar de Jobim. Por su parte, la propuesta del gran bajista cubano Jorge Reyes y su grupo conformado por Miguel Angel Armas en el piano; Tomás Feliú en el saxo; Tomás Ramos en la percusión; Julio Padrón en la trompeta y José Luis Quintana en los timbales, fue una emocionante experiencia de ritmo y sabor ligeramente empañada por fallas técnicas de sonido que sacaron un tanto de *mood* al propio Reyes, pero que fue celebrada sin embargo por el público.

Rosa Passos volvió a regalar, con mayor confianza, y doblada en belleza, la experiencia de dos años antes con un concierto conmovedor en el que de nuevo su voz y su guitarra volvieron a reinar en Barranquijazz. Con el grupo de Pablo Menéndez volvió a fallar el sonido en diferentes ocasiones y se impidió que una de las más importantes propuestas que ha llegado a Barranquijazz pudiera apreciarse en toda su magnitud.

El sábado 13 de septiembre, Peter Schärly y su Quinteto, por encima de todos los pronósticos y expectativas, pondría las cosas en orden y haría la diferencia de sonido y de ideas, entregándonos una deliciosa muestra del mejor jazz europeo, inteligente y conceptual, ejecutado además con lujos interpretativos por un bajista extraordinario, por un excelente saxofonista tenor y por el propio Schärly a la trompeta.

El cierre del festival, a cielo abierto en la plaza de Puerto Colombia, permitió reivindicar a los grupos de Jorge Reyes y Pablo Menéndez que con mejor suerte con el sonido pudieron entregar una apoteósica actuación a una nutrida asistencia en esa población vecina de Barranquilla.[178]

Barranquijazz 2004

Los convocados esta vez eran la flautista y saxofonista Jane Bunnette, de Canadá; el cantante Isaac Delgado y su gran orquesta cubana; el legendario saxofonista Ronnie Cuber, de Estados Unidos; el famoso grupo de percusionistas Los Papines, de Cuba; el tresero norteamericano Ben Lapidus; el Cuarteto femenino Four Roses, de Suiza; el guitarrista barranquillero Gabriel Rondón y su grupo; y el grupo experimental colombiano La Moderna.

Merecen mención extraordinaria las presentaciones de Ronnie Cuber, quien puso una alta nota inicial la segunda noche del festival haciendo un latin jazz que en la voz de su saxo barítono suena con otras inflexiones, y cuya personalidad en escena tramó por entero al público asistente. Fue seguido en la segunda parte de la noche por el joven tresero nuyorkino Benjamin Lapidus y su interesante propuesta de latin jazz alimentada fundamentalmente por su pasmoso virtuosismo en el limitadísimo instrumento que es el tres y respaldado por un grupo aventajado de jóvenes improvisadores.

Lo de Jane Bunnette y su banda fue sencillamente fantástico y gratificante. Ella es una intérprete de gran sensibilidad y técnica que logra diálogos entrañables con su marido trompetista y dirtector musical, en el marco de un concepto rítmico afrocubano, cocinado y aprendido en Cuba y puesto a prueba en todo el mundo con gran éxito.

El cierre, reservado para una sala con un poco más de capacidad se mudó al salón Jumbo del Country Club donde luego de una lánguida presentación del grupo del guitarrista Gabriel Rondón, equivocadamente programado para esa noche, llegó el monstruoso cantante Isaac Delgado que era a quien la gente esperaba, entregando durante más de dos horas un concierto digno de cualquier escenario internacional con el respaldo de una gran banda que le permite la asunción de todos los riesgos que se puede permitir un buen cantante.

El cierre a cielo abierto y gratuito al público fue esta vez en el Estadio Municipal Romelio Martínez, en donde volvieron a brillar Cuber y Los Papines, que habían fracasado en el Amira, y aquí fueron disfrutados por los miles de asistentes.[179]

Barranquijazz 2005

Un impresionante cartel para el año 2005 con la célebre diva brasileña Gal Costa; María Rivas, de Venezuela; Ernán López-Nussa Trío,

178. *Ibid.*

179. *Ibid.*

de Cuba; Steve Koven Trío, de Canadá; Andy Narrell, de Francia; Papo Vásquez, de Puerto Rico; Orlando "Maraca" Valle, de Cuba; Lucien Dubuis Trío, de Suiza; Basilio Márquez & Hijo, de Cuba; y el colombiano Daniel Moncada.

Los comentarios son unánimes: la presentación del pianista y compositor Daniel Moncada satisfizo a un público ya acostumbrado a ver y a escuchar verdaderas presentaciones artísticas del mundo del jazz. Moncada, seducido por fusiones de chandé jazz, mostró oficio, temperamento y ante todo, versatilidad y madurez en la conducción de su grupo, conformado por el propio Moncada al piano, tres trombones, guitarra, bajo, batería, congas y tres voces, para un repertorio propio, que en realidad se hizo admirar y aplaudir esa noche abriendo el festival.

Afuera, en el espacio abierto de los jardines que rodean el kiosco del Amira, tendrían lugar dos hechos sobresalientes: la presentación del *steel drummer* Andy Narrell unido en jam session con el Grupo Tambó de Barranquilla, para obtener algunas fusiones de gran interés musical experimental que están registradas allí para la historia. Y la presentación de la propuesta ecléctica del suizo Dubuis, en la que se fundían en un discurso *free* muy diversas tendencias postmodernas del jazz que sin embargo terminaron gustando a gran parte del público joven más cercano al rock que al jazz, que también estaba allí.

De los conciertos centrales merece destacarse especialmente la elegantísima y sublime presentación de la cantante Gal Costa con un grupo de extraordinaria perfección sonora que la respaldaba mientras ella deshojaba el más selecto repertorio de grandes clásicos de la bossa nova entresacados de su extensa discografía.

La presentación del pianista cubano Ernán López-Nussa y su Trío nos demostraron que hay otras modulaciones de la cosa cubana más allá de lo archiconocido y celebrado, logrado con gran sensibilidad e inteligencia al servicio de una técnica que nunca es efectista ni arrogante. Esa misma noche, el canadiense Steve Koven y su Trío supieron llegar al centro del público con un pianismo muy personal con el que versionaba grandes temas del jazz y jugaba con ellos a las escondidas hasta llegar a desaparecerlos casi completamente para luego volver a asomarlos poco a poco, en una dinámica que mantuvo siempre el interés del público conocedor.

Y por último la venezolana María Rivas, seductora profesional que sabe manejar lo que tiene en el cuerpo y en la voz para comunicar con un repertorio en el que suenan diversas tendencias y conviven el folk y el jazz, el bolero y el latin hasta redondear un espectáculo que gusta y disgusta a la gente por igual. Lo de "Maraca" Valle hay que decir que fue más interesante lo de su primera vez que en este año. Si bien todo estuvo bien y en orden, y gustó, también es cierto que no llegó a un punto de excepción, y el talento de Narrell como invitado especial se diluyó en los vericuetos de la timba cubana.[180]

Barranquijazz 2006

Noche inaugural con grupos locales y nacionales. Un abrebocas excepcional con los nuevos talentos y las nuevas propuestas del jazz nuestro a cargo de Cucurucho Atlantic Jazz, grupo ganador en el VII concurso de los grupos locales y regionales. Guafa Trío, considerado una de las más destacadas revelaciones de la música colombiana, ganador del concurso nacional de la Fundación BAT, y Nathalie Gampert y su grupo, una interesante propuesta colombiana que fusiona jazz, folclor y rap.

La segunda noche fue una noche en solitario con la mitológica figura del pianista de la música latina Eddie Palmieri y su banda de jazz, acompañado del trompetista Bryan Linch, el trombonista Conrad Herwig, el saxofonista Graig Handy, el conguero Giovanni Hidalgo y el bajista Joe Santiago. Una noche magistral, pieza por pieza, con el agregado de una gentil invitación de Palmieri al maestro Edy Martínez, homenajeado de la décima versión del festival.

La tercera noche era una de las más prometedoras noches de Barranquijazz 2006. Alto lirismo, swing y transparencia en contraste con ritmos nuestros en manos del cuarteto de Justo Almario. Kenny Barron y su Trío, considerado la más grande figura del piano de jazz contemporáneo que se ha presentado en Barranquijazz, dejó la huella de un exquisito concierto de jazz en la memoria de la ciudad,

180. *Ibid.*

acompañado de dos jóvenes destacadísimos: el maravilloso baterista cubano Francisco Mela y el contrabajista africano Ouganna Okwo. Llegado el turno de Justo Almario y Álex Acuña aquella misma noche, acompañados del pianista colombiano Héctor Martignon y el bajista cubano Carlos del Puerto Jr., Almario y Acuña lograron remontar el río de música que había dejado Barron antes que ellos, y entregar así probablemente la presentación químicamente más jazzística de todas cuantas Almario ha realizado en Barranquijazz, que son cinco.

En la noche del 16 de septiembre, y luego de tres noches exitosas, llegaba la hora de encontrarnos con el maestro Israel López Cachao, una leyenda viva que a los 88 todavía anda dando qué hacer en la buena música, un sobreviviente, un resucitado. Pero antes teníamos que vérnoslas con Nueva Manteca, una agrupación holandesa que ha resultado ser uno de los más frenéticos y poderosos grupos de latin jazz de toda Europa; que esa noche, todos de negro, demostraron las razones verdaderas de su prestigio. Y llegó Cachao, por sus propios pies, de excelente buen humor, tocando de verdad y mandando la orquesta, acompañado en Barranquilla al piano por Alfredo Valdés Jr., el prodigioso violinista Federico Brito, el trombonista Jimmy Bosch, el veteranísmo saxofonista Tata Palau, Justo Almario, un grupo para hacer cumplir uno de los más sentidos sueños colectivos: ver y gozar a Cachao. Y así fue. Todo el concierto fue un goce conmovedor no solo por las bondades del espectáculo, sino por el milagro musical que representa el gran contrabajista. Por eso la gente aplaudió de pie, tanto y tantas veces.

Y lo del domingo en la Plaza de la Paz tiene un solo nombre, a pesar de que había varios grupos interesantes programados. Ese nombre es el de Rumbatá Big Band: Una super banda holandesa con músicos colombianos de Cali, de Ovejas, de Bogotá, de Estados Unidos, de Alemania y Holanda, especializada en ritmos colombianos y latinoamericanos. Una gran oportunidad para reencontrarnos con la gran música colombiana de todos los tiempos en versiones extraordinarias para big band de jazz que resultó siendo un momento excepcional de conexión con el público, demostrando cuán vivo está todo ese pasado musical colombiano.[181]

181. *Ibid.*

Jazz al Parque de Bogotá

El jazz, considerado por muchos como el género más influyente del siglo XX, y patrimonio universal en el campo de la fusión, ha sido disfrutado por los capitalinos desde 1996, año en el que Instituto de Cultura y Turismo dio vida al Festival Jazz al Parque. Desde entonces cada mes de septiembre, el jazz ha recorrido escenarios como el Parque Simón Bolívar, el Parque Nacional, La Independencia, El Renacimiento, La Media Torta y El Parque de los Novios.

Esta iniciativa del Instituto de Cultura y Turismo de Bogotá sacó de los recintos cerrados de los teatros y las salas convencionales y convirtió especialmente los parques y las plazas de la ciudad en sitios de encuentro y expresión, modalidad que ha servido para interpelar a muchas personas de todas las edades que ahora acuden en gran número para ser el público del jazz en Bogotá.

En su programación de 2005, por ejemplo, este festival presentó a grupos locales como Afluente, Primero Mi Tía, Bajos Distintos, Juan Sebastián Monsalve –como invitado especial–, The Heckler Quartet, liderado por el bajista Juan Pablo Balcázar y el percusionista Samuel Torres, radicado en Nueva York. Como invitado internacional, el trompetista italiano Paolo Fresu, la Banda de la Armada de Colombia, Capicúa, Mojarra Jazz Ensemble, Orlando Sandoval y su grupo, como invitado distrital, el grupo Siguarajazz, de Medellín como invitado nacional, Aldo López-Gavilán de Cuba, María Rivas, de Venezuela, el grupo colombo americano de Samuel Torres, y un Concierto de Gala en el teatro Jorge Eliécer Gaitán con la diva brasilera Gal Costa.

La programación 2006, en su décima primera edición estuvo conformada por las siguientes presentaciones: Trío La Red, Caluma Jazz, Primero Mi Tía, CALE Jazz, Capicúa, entre los invitados distritales; Daniel Moncada, Manuel Borda y su Quinteto, Mónica Giraldo, Bajos Distintos, entre los invitados nacionales; Joel Márquez y Manos Calientes, de Venezuela; Nueva Manteca, de Holanda; Yakaré, de España; Dos Generaciones, de Venezuela; Ensemble Big Band, Erb-Gut & Peter Charli, de Suiza; Kenny Barron, de Estados Unidos; y Chocolate Armenteros, de Cuba.

Además, en alianza con el XVIII Festival Internacional de Jazz del Teatro Libre, el Festival Jazz al Parque tendrá varias presentaciones

de gala con invitados de Colombia, Estados Unidos, Cuba y Holanda, en el Teatro Libre de Chapinero y en el Teatro Municipal Jorge Eliécer Gaitán.[182]

Festival U Jazz
Festival Universitario de Jazz

Se realiza desde 1997 a cargo de la Corporación Fesujazz en el Teatro Jorge Eliécer Gaitán. Es un evento eminentemente universitario en el que se dan cita grupos de jazz de diferentes universidades y centros educativos superiores del país. Entrega el galardón El Saxo de Oro a los mejores grupos e intérpretes en las siguientes modalidades: Composición, Improvisación, Ensamble, Creatividad, Virtuosismo y Mejor arreglo.

Su fundador y director es un joven amante del jazz de Cartago, Valle, de nombre César Augusto Celis Alzate que fue a Bogotá a enseñar música en la Universidad Jorge Tadeo Lozano y terminó formando una agrupación de jazz con su amigo Alfonso Velasco, quien luego lo apoyó para llevar el jazz a otras universidades.

En 1997 fundó el Festival Universitario de Jazz, cuando logró convocar grupos de 11 universidades que interpretaron su música durante ocho días. Al año siguiente el festival congregó a 20 universidades nacionales, a 24 centros de educación superior; en 1999 a 16 agrupaciones de jazz profesionales invitadas, entre las que se destacó la dirigida por Joe Madrid, por la especial acogida que tuvo su estilo y su música entre los jóvenes espectadores.

En su cuarta versión participaron también grupos profesionales como los conformados por jazzistas como Joe Madrid, Kinacho Suárez, Kent Biswell, Caribe Jazz Quartet, Héctor Martignon, Toño Arnedo, Gabriel Rondón, William Maestre, Plinio Córdoba y Rafael Leal, entre otros. Las entradas a los conciertos son simbólicas y prácticamente gratuitas, solo unos cuantos pesos para absolver algunos gastos mínimos de los jazzistas invitados.

182. Aporte de Miguel Iriarte. Información obtenida en el sitio web oficial del IDCT de Bogotá.

En su versión de 2000 el festival rindió homenaje a los músicos colombianos Joe Madrid y Jaime Rodríguez, ambos fallecidos hoy, y convocó a 68 grupos universitarios participantes y 17 grupos profesionales consagrados, algunos internacionales, con su música en más de diez grandes escenarios de Bogotá, luego de un proceso de selección en toda Colombia, para lo cual cuentan con el concurso de la Asociación Colombiana de Universidades, Ascun-Cultural. En el mundo es el único Festival de Jazz que es universitario, asegura su director. Los propósitos del festival para las ediciones futuras es seguir invitando a grupos de jazz de universidades internacionales.

En su versión de 2005 estuvieron, por ejemplo, grupos como Puntah, de la Universidad Javeriana; la River Jazz Band, una banda de estudiantes de varias universidades; el Nogal Jazz Ensemble, de la Universidad Pedagógica; El Propio Trío, de jóvenes independientes; el Cuarteto Experimental, de la Universidad del Atlántico; el Grupo La Red, de jóvenes independientes; Maquiavel, de jóvenes independientes; La Pelanga Band, de la UPTC de Tunja; Fojazz, de la UPTC, de Tunja; Trinono, grupo particular; Afluente, particular; y Blackjazz, de la Universidad INNCCA de Colombia.

La Corporación "Fesujazz" edita un disco compacto con las agrupaciones seleccionadas y los grupos profesionales invitados, lo que es un notable estímulo al arte nacional, asegura Esperanza Rodríguez, jefe de Relaciones Públicas del Festival.[183]

MedeJazz
Festival Internacional de Jazz y de Músicas del Mundo de Medellín

En 1997 nace el Festival de Jazz de la Universidad Eafit de Medellín y se realiza el Encuentro de Bandas de la ciudad, en el que participan Almendra, Mantra, Freei, Colombian Jazz, Alcatraz, Jam, Timbalaye, Byron Sánchez y su grupo, Desatina Latin Jazz y Expreso Latino; el Cuarteto de Jazz de Eugene Uman con Néstor Gómez en el bajo, Carlos García en la batería y Pierre Malempre en la trompeta; Óscar

183. Aporte de Miguel Iriarte. Información obtenida en el sitio web oficial del Festival. www.fesujazz.com

Acevedo y su grupo y el Quinteto Newyorkino de Antonio Arnedo; más tarde, el concierto de Linear Ensamble Berlin, gracias a Medellín Cultural y Teatro Libre; y en octubre de ese año la realización del Primer Festival Medellín de Jazz en el Teatro Matacandelas, con la presentación de los grupos locales Por Culpa del Blues, Colombian Jazz, Dizzy Jazz, Expreso Latino, Alcatraz, y el guitarrista Gabriel Rondón. En noviembre de ese mismo año fue la IX versión del Festival de Jazz Big Band de Medellín, con invitados como la cantante venezolana María Rivas, Antonio Arnedo y Eduardo Maya, Jazz Dance y el Ballet Metropolitano y el lanzamiento de la Big Band Juvenil de Jazz, con la producción de Medellín Cultural.

En septiembre de 1998, fue la segunda versión del Festival de Jazz Eafit con la presentación de los colombianos Antonio Arnedo, Almendra, Expreso Latino, Dizzy Jazz, Timbalaye, la cantante norteamericana Sheila Jordan con el pianista Eugene Uman, Pilar Botero, Luis Fernando Franco y el grupo cubano Habana Ensamble; también la realización del II Festival Medellín de Jazz en el Pequeño Teatro y en el Bar de Luciano, presentando a Los hermanos Brothers, Expreso Latino, Rodrigo Alvarado, de Chile, Colombian Jazz, El Sexteto de Jazz, Eduardo Maya, Alcatraz y Edy Martínez y su orquesta; y la X versión del Festival de Jazz Big Band de Medellín con sus invitados César López y Norberto Rodríguez, de Cuba; Ana María y la Big Band Juvenil de Jazz, con la producción de Medellín Cultural.

En los meses de abril y mayo de 1999 se celebró el Primer Ciclo de Intérpretes de Jazz en el sitio Barifarra Show, con la participación de pianistas, guitarristas, bajistas, vientos y bateristas, en géneros diversos como ragtime, dixieland, latin jazz y jazz moderno, y el lanzamiento de la Medejazz Big Band, una orquesta de músicos colombianos bajo la dirección de Edy Martínez; en julio, concierto de salsa y latin jazz con Richie Ray, organizado por la Corporación Medellín de Jazz, en el Teatro Metropolitano; el concierto de piano y voz de Julia Dixon y Dave Yivisaker, con el auspicio de la Embajada de los Estados Unidos; y cierra el año con la unión de los festivales de jazz Eafit y Medellín de Jazz, para presentar grupos como The Merlin Factor, de Canadá; Edy Martínez y su orquesta, Gonzalo Rubalcaba y su grupo, Luis Sclavis, Intheego y Colombian Jazz en escenarios como el auditorio Fundadores de la Universidad Eafit, el Pequeño Teatro y el Teatro Metropolitano.

Ya en la primera década del 2000 se empieza a consolidar el movimiento de jazz en la ciudad así como a fortalecerse el Festival Medellín de Jazz, que luego tendría el agregado del grupo Y de Músicas del Mundo. Así, en septiembre se realiza el Festival de Jazz con la presentación de Eugene Uman y su Trío, el pianista de flamenco jazz español Chano Domínguez, Claude Brthelemie, de Francia, el Cuarteto Out of Print de Alemania, y la banda del baterista Dave Weckl de Estados Unidos, con la producción de la Corporación Medellín de Jazz y la Universidad Eafit.

En 2001, en abril, el concierto del Chick Corea New Trío, en el teatro Metropolitano con la producción de la Corporación Medellín de Jazz; en junio, el trío de Michel Camilo, Anthony Jackson y Horacio Hernández; en septiembre, la V versión del Festival Internacional Medellín de Jazz con la presentación de la Big Band de Jazz de Medellín, Mike Stern Band, Jeff Gardner Trío, Daniel Mollet Trío.

En 2002, la VI versión del festival presentó al quinteto del trompetista Randy Brecker, la cantante ciega Diane Schurr con la Big Band de Medellín, el trombonista Steve Turre en Cuarteto y el grupo colombiano Puerto Candelaria. Esta versión se realizó por primera vez al aire libre en la plazoleta del Parque Comercial El Tesoro en donde se reunieron 35.000 personas en todo el festival.

En 2003, para la VII versión del festival se contó con la presencia de figuras como la cantante Dee Dee Bridgewater, el grupo New York Voices, Ray Barreto y su ensamble de jazz, la Gran Orquesta de Count Basie y el trío de Jazz de Eugene Touissaint, de México, nuevamente teniendo como escenario el Parque Comercial El Tesoro con capacidad para 10.000 espectadores cada noche.

Para la X versión el festival tuvo el mismo escenario y sus invitados fueron los siguientes: Willie Colón y su orquesta, Rumbatá Big Band, Poncho Sánchez, Eddie Palmieri y su banda de jazz, Justo Almario y su Cuarteto, Diane Schurr y la Big Band de Medellín, Dave Valentin y su Quinteto con los grupos colombianos del Trío Vocal de Claudia Gómez, Victoria Sur y Paula Ríos; el grupo Siguarajazz y Guargo Trío.

Ajazzgo: el Festival de Cali

encuentro de creadores de jazz, fusión y experimental

AJazzGo es organizada por la Corporación Salamandra del Barco Ebrio, entidad cultural de la ciudad de Santiago de Cali, bajo el liderazgo del actor, teatrero y pintor Diego Pombo con la complicidad de un grupo de amigos caleños que gestionan recursos ante entidades públicas y privadas de Cali y del país.

Para el periodista cultural y crítico caleño Ricardo Díaz-Mendivil, la historia no pudo tener un comienzo más traído de los cabellos, por eso al recordarla, el tiempo parece remontarse hasta aquella noche en la que a Diego Pombo, pintor por confusión, Osiel Villada, periodista por obligación, y Óscar Payán, melómano y comerciante por resignación, se les ocurrió la atrevida idea de hacer un festival de jazz en Cali.[184]

El festival se inicia en 1999 cuando la presencia esperada era la del guitarrista norteamericano, Barry Wedgle y su eventual encuentro con el saxofonista colombiano, Antonio Arnedo en el Teatro Salamandra del Barco Ebrio, ocasión con la que nace un interesante movimiento local denominado Primer Encuentro de Bandas de Jazz, Fusión y Experimental con seis agrupaciones locales, cuyo propósito era confrontar sus trabajos entre el público y el movimiento musical caleño que contó con la participación de Jaime Henao y su Trío, Azul Reproche, Down Beat, Four, Pelos y Señales y Larry Joseph Trío. Así fue como en la sede del Teatro Salamandra germinó la semilla musical que dio origen al que más tarde se convertiría en el primer festival de jazz del suroccidente colombiano.

En el 2000, con la experiencia del año anterior se presentaron músicos de Cuba y Puerto Rico y diez bandas locales como Quinto Piso, Ramírez Friends Viagreta, Down Beat, Pelos y Señales, Los Mohanes, Jazz Tootin y Larry & Fifo y Amigos. Ese mismo año fuera de la programación del festival, pero a instancias de la misma organización, se presenta un exitoso concierto del maestro Chucho Valdez que satisfizo ampliamente al público caleño en el Teatro Municipal Jorge Isaacs.[185]

184. Aporte de Miguel Iriarte. Ricardo Díaz-Mendivil. Blog personal. Colombia, nuestro mejor AJazzGo. Santiago de Cali, 2006

185. Aporte de Miguel Iriarte. Archivo de AJazzGo. Información cedida a través de Mónica Rojas, de MassMedia Cia. Ltda.

Al año siguiente el Festival tuvo como invitado al conguero y trompetista nuyorrican Jerry González en compañía de su hermano Andy, gran bajista, y el resto de la tropa del Fort Apache Band, presentación que al igual que la de Chucho no estuvo en rigor dentro de la programación del festival pero que fueron programados por la misma organización como una forma estratégica de crear el contexto propicio para la creación de un público más cercano al jazz.

El tercer encuentro sirvió como trampolín para el lanzamiento de varias nuevas agrupaciones en el ámbito local, con propuestas que iban desde el blues y el swing hasta fusiones con raíces del Pacífico, andinas y afrocubanas. En la tercera edición se triplica la participación de bandas y el evento es esperado con mucha expectativa en la ciudad entre músicos y público. Esta vez participaron quince grupos de jazz locales: 5n46, Fish Quartet, Larry Joseph Trío, Rebulú de Wilson Viveros, Latin Soul Train, Jazz Tootin, Jakaranda, Los Mohanes, Down Beat, Quinto Piso, Antonio "Pollo" Burbano y su grupo, La Tribu, Big Mama Blues Band, Cuba y Puerto Ensamble, y Juanito Bernavides como invitado especial.

Ya en su cuarta edición el AJazzGo inaugura una nueva etapa programando más espacios adicionales al Teatro Salamandra y actividades pedagógicas alternas y se invita a una figura internacional como el mítico trompetista cubano Alfredo "Chocolate" Armenteros, quien estuvo acompañado por músicos locales dirigidos por el maestro caleño Jaime Henao, además de la muestra habitual de agrupaciones caleñas en la que participaron los grupos Big Mama Blues Band, Jakarandá, Cali Grove Ensamble, Cuba y Puerto Ensamble, Larry Joseph Trío, 5N46 Trío y AJazzGo All Stars.[186]

Díaz-Mendivil comenta que "Aunque en estos festivales los invitados internacionales de jazz y latin jazz, hacían del evento un espectáculo único, los participantes locales lograban con los ensambles de último momento, mostrar propuestas de bandas locales que no pasaban de ser intentos sin identidad, que buscaban responder al llamado de un festival que invitaba a interpretar un ritmo cercano a los músicos de alto nivel, no solo en Cali, sino en el mundo entero.

"Es así como, Larry Joseph y Jaime Henao, entre otros grandes

186. *Ibid.*

músicos locales, fueron participando como representantes de la ciudad, pero su huella o su mensaje musical no pasó de ser una repetición de los mismos sonidos afrocaribeños interpretados por orquestas ya conocidas lo cual mostraba que en Cali no se había gestado un sonido jazzístico original".[187]

Para la versión de 2005, el año del fatídico desastre de New Orleans, la organización consagró el festival a la ciudad madre del jazz, fortaleció las actividades alternas pedagógicas y de sensibilización y se unió en red con eventos conexos como Festival Jazz Parque 2005 del Instituto Distrital de Cultura y Turismo de Bogotá (IDCT) y el Festival de Jazz de Manizales, así como de otras interesantes alianzas estratégicas con más de 20 empresas públicas y privadas incrementando las actividades gratuitas en un 80%. Y con esos antecedentes llega a su edición número 5 con una nómina de invitados como el joven pianista Aldo López-Gavilán de La Habana, Cuba; el colectivo Puerto Candelaria, de Medellín; el percusionista colombiano Samuel Torres, desde Nueva York; Mojarra Jazz, de Bogotá; el grupo Polaroid y Pacho Dávila, también de Bogotá.

"Estos dos últimos, representantes de una nueva corriente jazzística en nuestro país, despertaban curiosidad en el público por la vinculación del elemento folklórico de la región del Pacifico al jazz, propuesta que había dejado huérfana Hugo Candelario González, cuando su Grupo Bahía intentó años atrás darle al currulao, el aguabajo y el andarele un sonido más universal, y que ahora estos vallecaucanos, junto a músicos bogotanos y chocoanos, habían sacado adelante.

"Así comenzó el festival, el concierto ofrecido en el Teatro La Tertulia por una agrupación antioqueña llamada Puerto Candelaria, de inmediato sorprendió a los músicos invitados que con todo y su reconocimiento internacional estaban tan impresionados con la propuesta, que al terminar de escuchar la primera pieza de Puerto Candelaria, se levantaron a preguntar con alegría, cómo lo hizo el pianista habanero Lopez-Gavilán: Asere, ¿qué carajo es eso?".[188]

La respuesta era clara, era un porro al mejor estilo de San Pelayo, Córdoba, llamado La Banda, un tema jocoso que aunque folklórico

187. Aporte de Miguel Iriarte. Ricardo Díaz-Mendivil. Blog personal. Colombia, nuestro mejor AJazzGo. Santiago de Cali, 2006.
188. *Ibid.*

llevaba consigo la magia y la complejidad del jazz. Un intento de los antioqueños, quienes al terminar la canción presentaron con sus propias palabras: "Gracias Cali, Puerto Candelaria se ha encargado de viajar y escuchar lo que de verdad es nuestro país, producto de ese recorrido traemos estas raspas, estos porros, cumbiones y bullerengues hechos con mucha entrega y amor; esperamos les guste, esta es una propuesta de jazz, pero escuchen bien: ¡jazz colombiano!" sentenció Juancho Tobón, director y cerebro creador de esta banda, agrupación que además contaba con la participación especial en sus filas de Antonio Arrendó.

El siguiente día, en la sala Beethoven de Bellas Artes, tuvo lugar el concierto del cubano Aldo López-Gavilán, amante de la música clásica y el jazz abstracto y complejo. El día siguiente llegó y el que se pensó sería el gran concierto, atrajo como se esperaba un buen número de asistentes. La banda de Samuel Torres, un percusionista bogotano radicado en New York, ofrecía un espectáculo con un ejército de músicos, que destacaba en sus filas a Yosvani Terry, saxofonista de Camagüey, Cuba, el también camagüeyano, Ernesto Simpson en la batería y el bajista peruano Óscar Stagnaro, pero la super banda se limitó a tocar como una agrupación de latin jazz del montón.

El día siguiente prosiguió el show con la participación de otra banda antioqueña: Polaroid, un intento muy colombiano por lograr un sonido jazzístico a partir de tendencias electrónicas y al mismo tiempo étnico. Propuesta que caló rápidamente en la juventud que recibió con beneplácito aquel sonido que se les asemejaba más a un dance o trance, que a una pieza de jazz.

Para la sexta versión realizada entre el 9 y el 16 de septiembre de 2006, AJazzGo contó con más de 25 mil espectadores, 130 artistas, 20 conciertos, 4 clases maestras, 1 taller de piano, 1 taller de arreglos, 2 videoaudiciones, 17 agrupaciones y 14 escenarios durante 8 días consecutivos, y por primera vez convocó una extensa nómina de jazzistas conformada por cinco bandas internacionales, cuatro nacionales y siete locales: Eddie Palmieri y su banda de jazz; Rumbatá Big Band, de Holanda; el pianista y compositor cubano Aldo López-Gavilán; el también pianista cubano Rolando Luna; y el colectivo suizo Erb-Gut & Peter Chärli; Curupira, Guafa Trío, Bajos Distintos y Martha Trujillo & Jazz Band, de Bogotá; y la cuota local conformada por Larry Joseph y su trío; Latin Soul Train, dirigido por el holandés

Gert Olie; The Jazz Gamblers; Big Mama Blues Band; Cool Jazz Quartet y los Coros IPC y Martina.[189]

Festival de Jazz de Manizales

Inscrito en la dinámica de los otros festivales y con el favorecimiento estratégico que permite la Red de Festivales del Ministerio de Cultura, Manizales puede contar también con las grandes figuras del jazz internacional que hoy rotan por los diferentes festivales del país. Así, en otros años el festival ha contado con figuras como el Cuarteto de Samuel Torres, joven percusionista colombiano sobrino del maestro Edy Martínez, radicado en New York; el cuarteto del pianista Héctor Martignon; el cuarteto del saxofonista catalán Jaume Villaseca; el Silvain Luc Trío, de Francia; el cuarteto Four Roses, de Suiza; además de las figuras consagradas y nacientes del jazz local y nacional.

Para su versión en el año 2006, el festival contó con cinco días de programación para disfrutar una de las ofertas musicales mejor equilibradas en toda su historia. Estuvieron presentes los colectivos internacionales como el Cuarteto de Sebastián Shunke, de Alemania; el septeto del percusionista Pico Márquez, de Venezuela; el trío del pianista Rolando Luna, de Cuba; Rumbatá Big Band, de Holanda, y el cuarteto Tico Arnedo, de Colombia. Sin duda una programación de muy buen nivel para un festival que ha querido entrar en el circuito de los festivales importates de Colombia, contando además con una sala de conciertos de gran nivel como es la del Centro Cultural y de Convenciones Los Fundadores y el Teatro 8 de Junio.

Como ya es también costumbre, en todos los demás festivales colombianos las organizaciones están cada vez más preocupadas por abrir espacios de capacitación con charlas, clases magistrales y talleres a cargo de los jazzistas y autoridades invitadas. Así, en la versión de 2006 se realizó un taller teórico con la musicóloga cubana Neris González Bello y clases magistrales en trompeta, percusión, saxo y flauta, y piano.[190]

189. Aporte de Miguel Iriarte. Archivo de AJazzGo. Información cedida a través de Mónica Rojas, de MassMedia Cia. Ltda.

190. Información recabada en diversas fuentes periodísticas y en los archivos del Festival de Jazz de Manizales.

Capítulo IX

VOCES FEMENINAS EN EL JAZZ COLOMBIANO

La presencia femenina en la cancionística colombiana de motivos jazzísticos no es muy afortunada en cuanto a cantidad, no obstante, su escasa presencia en cuanto a su calidad sí amerita valorarse y estimarse en su dimensión real. A menos que sin estrangular el buen sentido y teniendo en cuenta la misma lógica que en algunos casos hemos utilizado para descubrir la huella del jazz en los procedimientos orquestales de las jazz bands de Lucho Bermúdez y Pacho Galán, las voces de Matilde Díaz en tantos temas, o de Carmencita Pernett con la orquesta de Rafael de Paz, o de Sarita Lascarro por ejemplo, un registro y una manera de emitir el canto como si se tratara de un instrumento, tal y como lo hacían las grandes cantantes del swing, negras y blancas, de los años 40 y 50.

No existe, pues, una fecha precisa de la aparición de cantantes femeninas en los escenarios del jazz en Colombia. Quizás el mayor indicio lo propone el baterista Javier Aguilera en su comentado ensayo *30 Años de Música en la Noche Bogotana*, sobre el jazz en la ciudad y su legado traducido en el presente. Algunas de estas voces son la de Isabel Ortiz, Marta Patricia Yepes que goza de amplio reconocimiento internacional, Ana María González, Pilar Botero y Claudia Gómez entre las más destacadas; todas ellas con trabajos discográficos que bien exponen sus diversos matices tímbricos e influencias de las voces consagradas que comparten territorios entre el jazz y el bossa nova. En las tres últimas, Claudia Gomez es la que ostenta mayor prestigio en el exterior y se constituye en la más persistente de todas. Pero hay que resaltar que sus trabajos son poco conocidos y su reconocimiento se da en estrechos escenarios donde solo acuden estudiosos del género, faltando una mayor divulgación de los temas y una masificación en la esfera de la televisión y la radio de sus discos. La tríada de voces ha incursionado en escenarios internacionales de festivales de jazz en Estados Unidos y en el resto del continente americano. En Europa la gran figura colombiana es Marta Patricia Yepes.

Pilar Botero acompaña su voz con percusión menor. Ana María González y Claudia Gómez recurren a la guitarra y de esa manera matizan sus voces entre bolero, bossa nova y jazz.

Un caso excepcional lo constituye la cantante Lucía Pulido que ha estado desarrollado una carrera sobresaliente en el campo del jazz en New York, al lado de músicos de la talla de Héctor Martignon, Satoshi Takeshi, Erick Friedlander, Edward Simon, David Binney, John Zorn,

Mark Feldman, moviéndose en un amplio espectro que puede incluir el jazz estándar, la fusión, o haciendo de los motivos folclóricos nuestros como cantos de velorio y de baquería, así como cantos de boga y zafra, motivos para elaborar grandes versiones que penetran sin problemas los terrenos del jazz gracias a su voz y a la concepción compositiva y arreglística de los músicos que la rodean y acompañan.[191]

Marta Gómez, caleña que se inició en la música clásica desde muy temprano y luego se va a Boston con una beca Best Achievement al Berklee College of Music donde de inmediato formó un grupo a su nombre con otros compañeros como los argentinos Julio Santillán, Franco Pinna y Fernando Huergo (quien estuvo como bajista de Simón Char en el Barranquijazz 97). Ha grabado ya dos CDs con el sello BigSur Records: "Marta Gomez" (2001) y "Solo es vivir" (2003), este último escogido por el periódico *Boston Globe* como uno de los diez mejores álbumes del año.

Ha sido invitada a abrir conciertos de figuras como Bonnie Raitt, John Mayer y Mercedes Sosa y su álbum "Cantos de Agua Dulce" estuvo en los top ten de los *Billboard* y fue nominado a los premios de esa revista como el mejor album de jazz latino del año 2004 junto a Paco de Lucía, Gonzalo Rubalcaba, Néstor Torres y Charlie Haden.

En la voz de una cantante como María Olga Piñeros hay también una clara potencialidad jazzística, entrevista en su producción de hace algunos años titulada "Flor de Mayo" con participación de Antonio Arnedo. Liliana Montes, del Grupo Oyoi de Cali posee una hermosa voz y una gran capacidad interpretativa pero se mueve más bien en el campo del folclor y la experimentación no exactamente jazzística.

Y es posible que haya otras voces femeninas, pero aún no son tan reconocidas y permanecen en el anonimato. La falta de programas de jazz en la generalidad de ciudades colombianas dificulta la tarea divulgativa de su arte. Pues, con escasas programaciones es imposible que sus voces se socialicen en la memoria auditiva de los oyentes. Y si se trata de la imagen televisiva, la opción se dificulta de tal manera, que las posibilidades son mínimas. La única vitrina en que pueden mostrar su arte y el color de sus voces son los festivales de jazz en Colombia.

191. Aporte de Miguel Iriarte. Notas personales para el programa Tiempo de Jazz.

Capítulo X

DISCOGRAFÍA JAZZÍSTICA DE MÚSICOS COLOMBIANOS

Las pruebas sonoras que permiten dar conocimiento de la discografía jazzística de compositores, arreglistas e instrumentistas colombianos también resulta una incógnita si se trata de poner orden cronológico a la fecha de su aparición; sin embargo, en aras de establecer un punto de partida con datos e informaciones precisas, intentaremos tener en consideración tres aspectos: orquestación, carácter eminentemente jazzístico y no simples pinceladas, y si obedece a una grabación hecha en Colombia o en el extranjero.

Una leve y remota posibilidad de un tema o una producción discográfica de jazz la pudo haber grabado en Buenos Aires el músico caucano **Efraín Orozco Morales** con la Orquesta Internacional de las Américas o, bien con las agrupaciones argentinas donde militó. Pero son simples conjeturas, nada en concreto que permita aseverar que existe un registro fonográfico y no especular con simples sospechas.

Sería bueno considerar el aporte de **Pacho Galán** con su creación del "Merecumbé", fusión de merengue colombiano con cumbia, si bien es cierto que no se trata de un trabajo jazzístico, sí hay que valorar que sus influencias del género y sus breaks sí lo son y desde luego, las composiciones del repertorio popular en Colombia adquirieron desde 1955 otra dirección.

No existe una fecha exacta que dé noticia acerca de cuándo apareció un tema de jazz en Colombia, pero "Maqueteando", de **Lucho Bermúdez,** un porro-swing, tal vez sea la primera grabación de un tema de jazz; sobre lo cual no hay duda, pero sí sobre la fecha de prensaje. En ese sentido puede ser también considerado el tema "Aguardiente", un mambo-swing con arreglos también de **Lucho Bermúdez**.

Los trabajos de **Juancho Vargas** y los de **Ramón Ropaín**, bien podrían ser los continuadores de la línea jazzística, y un tema de circulación cerrada patrocinado por El Country Club de Barranquilla con la Orquesta de **Los Hermanos Martelo**, quienes grabaron en 1977 un disco sencillo de 45 rpm el tema de Gleenn Miller "Moonligth Serenade". Con la diferencia de que Bermúdez y Vargas grabaron en Colombia y Ropaín en México para el sello RCA Victor. El trabajo de Ropaín es un LP, con 12 surcos, seis de su autoría y seis arreglos. Los dos LP. de **Juancho Vargas** son en su mayoría temas nacionales y algunos standard.

Merece mención especial el trabajo exploratorio de jazz fusión realizado por el contrabajista **Charles Mingus** sobre la cumbia; los guiones rítmicos y melódicos y las sugerencias del abordaje temático son de Justo Almario. Se supone que Mingus se desplazó a mediados de 1970 por diversas regiones de la costa norte de Colombia. El resultado es un LP titulado "Cumbia & Jazz Fusión" de 1977, acerca del cual se han dado los comentarios críticos más encontrados.

En nuestro parecer, se trata de un trabajo maestro, que desde una cosmovisión diferente propone un arreglo novedoso sobre el ritmo distintivo de Colombia y no necesariamente tiene que ceñirse al esquema folclórico. Lo otro es que personas cercanas al músico afirman que solo estuvo unos meses en Cali. Es más, Mingus recrea diversas variantes del jazz y sus lenguajes y estilos; supone un mundo donde imagina la sonoridad indígena con la polirritmia africana, que trasvasa en instrumentos orquestales convencionales.

Nat Chadiak en su Diccionario de Jazz Latino comenta:
Cumbia & Jazz Fusión es la primera pieza extensa que acerca los diversos matices y texturas del tropicalismo colombiano al jazz. **Justo Almario** es asesor extraoficial del proyecto, en el cual coinciden el flautista **Mauricio Smith**; los percusionistas **Cándido** y **Ray Mantilla**, y el invariable baterista de Mingus, **Dannie Richmond**.[192]

Luc Delannoy en *Caliente, una historia del jazz latino*:
En su grabación "Cumbia & Jazz Fusión" realizada en 1977, Charles Mingus intenta reproducir ciertos timbres representativos del folclor de esta región caribeña, reemplazando los instrumentos tradicionales de dos etnias indígenas, los kunas y los koguis, como la flauta de carrizo (que Delannoy llama de maíz) y la gaita, dos flautas utilizadas por la base melódica de la cumbia, por el oboe y el saxofón soprano. El resultado fue bastante desalentador. Mingus desconoció por completo el proceso de fusión sociocultural propio de esta parte del continente en que se mezclaron las poblaciones indígenas al correr de los siglos con los esclavos africanos y sus descendientes, creando así un folclor y un universo sonoro que solo puede ser auténticamente restituido por los instrumentos autóctonos. Sin embargo, se trata de la primera tentativa seria de parte de un músico de jazz estadounidense

192. Op. Cit., p. 150.

por mezclar el jazz con un aspecto del folclor colombiano.[193]

Miguel Iriarte en su interesante trabajo de *Cumbia & Jazz*, comenta con respecto a Charles Mingus lo siguiente:
Y lo anterior es solo para comenzar. Pasemos ahora a comentar el caso de lo que puede ser considerado como la cumbia más internacional, más compleja, más conceptual, y la que tuvo la fortuna histórica de haber sido trabajada por uno de los músicos más importantes de la música contemporánea en Norteamérica, no solo del jazz, al decir del propio Gunther Schuller, director de investigaciones jazzísticas de la Smithsonian Institution de Estados Unidos.

(...) Estamos hablando del contrabajista y compositor Charles Mingus, del que ya no se sabe si es verdad o leyenda que a comienzos de los años 70 anduvo por distintos lugares de la costa Caribe colombiana recogiendo impresiones y materiales sobre nuestra cumbia para adelantar el proyecto de la banda sonora de una película que jamás se realizó, pero de la que quedó esa extraordinaria pieza titulada "Cumbia Fusión", en la que además de una inocente introducción de cumbia montañera y primitiva se hace un amplio recorrido por los principales momentos del jazz moderno, hasta llegar al punto máximo en un delirio claramente *free* y un recitativo marcado contenido político.[194]

El maestro **Antonio María Peñaloza** es uno de los músicos colombianos mejor dotado musicalmente por la naturaleza, con un oído absoluto y una gran intuición para concebir la música de un fuerte acento rítmico que él supo imprimirle un concepto orquestal novedoso. El mundo del jazz fue su mayor horizonte como espejo donde supo mirarse. Fue atrevido en el mejor sentido del término y a su enorme talento se antepuso un carácter difícil y una fuerte exigencia de la disciplina, lo que probablemente no permitió que su real grandeza se desarrollara en las mismas proporciones de otros músicos nuestros como Galán y Bermúdez; sin embargo, es él el que cierra esa extraordinaria trilogía de músicos excelentes del Caribe colombiano.

193. *Caliente*. México: Fondo de Cultura Económica, 2001, p. 350.
194. *Huellas*. Nos. 67 y 68, 2003, p. 67.

El libro *Peñaloza en Tono Mayor,* es un buen acierto de la editorial La Iguana Ciega, porque además de hacer parte de un proyecto que quiere construir una memoria y un mapa musical del Caribe colombiano a partir del jazz y de la música popular, hace justicia a una figura cimera de nuestra cultura musical y uno de los pioneros colombianos que entendieron a cabalidad la naturaleza profunda del jazz y la aplicaron en las estructuras de nuestra música popular cambiando las formas y manteniendo las esencias de nuestros motivos más sentidos. Por eso el mayor acto de justicia radica en reconocer que él es parte de la generación fundacional del jazz en Colombia, abriendo un sendero para otros maestros como sería el caso de **Juancho Vargas**, un hijo de Barranquilla aquerenciado en Medellín, o como en el caso de **Francisco Zumaqué**, o del propio **Justo Almario**, tal y como ellos mismos lo han reconocido en forma expresa en varias ocasiones.

El trompetista **Antonio María Peñaloza Cervantes** ha grabado temas interesantes donde se pueden percibir ideas e intenciones jazzísticas como es el caso del porro "Machín Brincando", prensado con la **Orquesta Los Caribes**, donde se presenta una atmósfera de swing en un pasaje melódico que retoma varias veces. Pero el trabajo en el que quizás más se percibe una intención jazzística es "Siete Sabrosuras Bailables y una Serenata Costeña". Diez surcos grabados con una banda donde Peñaloza interpreta todos los instrumentos, a excepción del clarinete que es ejecutado por **Omar Cañate** y en los que es notorio un fuerte influjo del jazz.

El primer disco con una propuesta jazzística en Colombia fue "Macumbia", de **Francisco Zumaqué**, un LP con siete temas publicado en el sello bogotano Fonosema en 1981, una fecha bastante tardía si la miramos en el contexto del jazz en Latinoamérica, especialmente si comparamos experiencias como la de Cuba, Puerto Rico, México, Argentina y Brasil que tienen una trayectoria consolidada.

El primer intento de bosquejar una breve historia de la discografía jazzística colombiana, al menos desde Cartagena, lo realizan el licenciado Armando Muñoz Castaño, Luis Fernando Martínez, Enrique Muñoz y el abogado Jaime Díaz Olier cuyas colecciones nos han permitido acceder a las más disímiles expresiones desde el

punto de vista de temas, autores, composiciones, arreglos, orquestas e intérpretes.

Las grabaciones anteriormente citadas son casos sueltos, curiosidades para coleccionistas y tímidos aportes, y no la consolidación consciente y persistente que sí lograron prensar músicos como **Edy Martínez,** el pionero en dejar en el disco elaboraciones o interpretaciones jazzísticas en Estados Unidos. Luego, **Justo Almario** y **Joe Madrid**. Y a partir de ellos, es más fácil seguirle el rastro a la discografía del jazz en la que han tomado parte músicos colombianos.

Las primeras grabaciones de jazz en el amplio sentido del vocablo las inicia en Estados Unidos **Edy Martínez,** ya sea como intérprete, compositor, arreglista y director artístico; es sobre él sobre quien recae ese enorme mérito para la historia musical colombiana. En 1965 participa con la Orquesta de Ray Barreto en una experiencia oscilante entre la salsa y el jazz en actuaciones y grabaciones hasta 1971, para pasar luego a la banda de Mongo Santamaría hasta 1974 con quien grabó dos discos: "Feeling all rigth" y "Mongo live at Montreux", ambas grabaciones en 1971. En el 74 se vincula a la banda de Leandro "Gato" Barbieri hasta 1988, grabando 8 discos: "Viva Emiliano Zapata", "Caliente", "Botton line", "Ruby Ruby", "Euforia", "Para mis amigos", "Apasionado" y "Trópico". También grabaría en 1978 un tema suyo con la Orquesta de Luis "Perico" Ortiz, titulado "Viva Martínez" y en 1979 con la Orquesta de Tito Puente, el tema "Martínez blues".

El crítico musical José Arteaga señala que Edy Martínez presenta entre sus grabaciones exitosas con grandes orquestadores los siguientes temas memorables: "The other road", latin jazz de su autoría con la Orquesta de Ray Barreto, que bien puede considerarse su primer triunfo. Con el flautista Lou Pérez "Nuestra herencia", una especie de suite latina. "Baquiné de angelitos negros" para una serie de televisón con la dirección orquestal de Willie Colón y el "Homenaje a Benny Moré" con la Orquesta de Tito Puente.[195]

En Colombia se conocen tal vez las tres más recientes producciones de Edy Martínez: "Privilegios", "Su majestad el piano" y

195. Edy Martínez en Nueva York. *El Espectador*, 17 de febrero de 1991, p. 15.

"Universidad de Nariño Big Band", de los cuales el segundo no puede considerarse jazzístico. Sobre el primero, el crítico José Arteaga afirma:

Para poder darle rienda suelta al sentido de la fusión vital en este moderno latin jazz, Edy hace un énfasis especial en los arreglos. Que se toquen ahora temas de jazz o números caribeños, es algo circunstancial. Lo importante son los arreglos y siendo exponente típico de la tendencia arreglística neoyorquina, Edy reproduce aquí 30 años de trabajo en Nueva York, como arreglista de casi todas las grandes orquestas de la ciudad.[196]

"Privilegio" al igual que la "Universidad de Nariño Big Band" constituyen sólidos trabajos jazzísticos, buena orquestación, sonido denso que expone el concepto big band en ambas agrupaciones, estilo definido y un claro lenguaje de jazz. En "Privilegios", Martínez deja una excelente producción. Con la big band de la Universidad de Nariño, expone obras suyas tales como "Manuela Sí", "Mother's Day", "Tambores de la U", el calipso "Joyce", "Homenaje a 11 compositores" y "Morning Sunshine". En cambio, "Su Majestad el Piano" es más bien un homenaje a los músicos colombianos con armonías y arreglos pensados desde un concepto instrumental sencillo en donde impera el sonido de musica "ambiental", o como le dicen en Cuba, de coctel. En algunos pasajes de este trabajo discográfico, Edy Martínez muestra ligeras pinceladas de jazz en las frases melódicas.

La huella de **Edy Martínez** en la producción discográfica del jazz colombiano o la participación de músicos colombianos a través del registro sonoro del jazz en Estados Unidos con orquestas compuestas por músicos de otras nacionalidades, la va a continuar **Justo Almario**, quien puede ser considerado como el músico colombiano de mayor realización jazzística. Luego de una importante vinculación para una gira con la orquesta de Ellington a los 20 años, en 1969, se une a Mongo Santamaría en 1971 e inicia un recorrido por los estudios de grabación durante más de 5 años para un saldo de seis discos de larga duración, desempeñándose también como director musical de

196. José Arteaga. Texto en "Privilegios".

la banda. Los títulos de mayor celebración son: "Mongo Santamaría Live at Yankee Stadium" (1974), "Ubané" (1976), "Fuego" (1976).

Con el brasilero Hermeto Pascual participa en la grabación del disco "Brazilians adventurs", (1974); en 10 discos con el vibrafonista norteamericano Roy Ayers. Graba dos discos con el cantante de San Thomas, John Lucien. En 1978 con el grupo Koinonía trabaja el jazz y el rock. Participa en la grabación de cuatro CDs con el grupo del percusionista peruano Álex Acuña.

En 1981 Roy Ayers edita su trabajo "Interludios" y graba un CD con el trompetista Fredie Hubbard en Europa y actúa en varios programas para la televisión. En 1989, para el sello MCA Records, Almario graba "Family Time", nueve cortes con arreglos del caleño Jimmy Tanaka. Graba también en el sello Meadow Lark su trabajo "Justo Almario Forever Friends" que aparece en el mercado en 1990.

En 1991 para el mismo sello Meadow Lark prensa "Justo Almario Plumbline", en el que prácticamente es el autor de todos los temas; y en ese mismo año graba con el trombonista Luis Bonilla el disco "Pasos Gigantes" interpretando el saxo tenor, soprano y flauta.

En 1993 graba para el sello Bluemoon el album "Heritage", en honor a sus raíces musicales y su cultura; con Humberto Ramírez el disco "Aspect" en ese mismo año, en el que toman parte Tito Puente, Bobby Valentín, Roberto Roena, Giovanni Hidalgo, entre otros. En 1994 con Cachao en "Master Sessions" Vol. 1, y para el sello Integrity Music el disco "Justo Almario & Abraham Laboriel"; y "Justo Almario Count me in" (1995).

Ya en 1998, y para el sello Tonga, graba "Soul song", con el pianista brasileño Marcos Ariel, 10 cortes, donde aparecen 6 temas de su autoría, algunos compartidos con otros músicos en su aspecto composicional. Y para ese mismo sello el mismo año graba también "Álex Acuña & Justo Almario, Tolú, Rumbero's Poetry", 10 cortes, la mayoría de su autoría, así como los arreglos. Dos temas referencian a la música colombiana: "Cumbiamba" y "Tolú".

En el 2002 el sello Tonga le graba el disco "Bongó de Vangogh" del grupo Tolú, 11 cortes de los cuales o es autor o es arreglista. En

el tema "Canzao do sal", fusiona el baión del brasil con el aire de cumbia colombiana.

Almario ha realizado también diversas grabaciones con Poncho Sánchez, con Diana Reeves y con Humberto Ramírez, como en las producciones "Jazz Orchestra", "Jazz from the Heart", "Treasures", "Humberto Ramírez", "Aspects" y "Puerto Rico Jazz Jam". Ha participado en más de 500 grabaciones de jazz en Estados Unidos y Europa, ya sea como instrumentista acompañante, director musical, compositor o arreglista.

Por su parte, el saxofonista, compositor y arreglista **Antonio Arnedo** tiene en su haber cinco producciones que lo hacen ya una figura destacada y visible en el marco del movimiento jazzístico colombiano y también a nivel internacional. Con "Travesía" (1996), "Orígenes" (1997), "Encuentros" (1998), "Vacío y Realidad" (1999) y "Colombia" (2001), y más recientemente un álbum doble con el pianista argentino César López, Arnedo ha contribuido con obras de jazz para la historiografía colombiana prensadas por el sello MTM de Humberto Moreno.

Lo único que recuerdo es la cercanía de mi papá mientras escuchábamos un disco del pianista Horacio Silver, dice **Antonio Arnedo** al evocar sus primeras experiencias musicales. Tenía seis años. En su casa la música clásica y el buen jazz eran compañía natural en la vida diaria. Su padre es músico de jazz y eso contribuyó en gran parte a la suma de experiencia seria de Arnedo y a la continua búsqueda en el camino de su aventura musical.[197]

La discografía del pianista bogotano **Héctor Martignon** en su condición de compositor y pianista presenta producciones en Alemania con La Conexión Latina y luego con el grupo de salsa y jazz latino Iraza. Con Irazú grabó "Si la Cumbia Tuviera Cuerpo". En Nueva York actúa con Ray Barreto y prensa los siguientes temas suyos: "Gabriela", "Guajirita", "Blue for Leticia" y "Dancing Winds". También en el disco Ray Barreto & New World Spirit Ancestral Messages (1993), en el que aparecen trabajos suyos como "Aqua

197. Entrevista de Bernardo Hoyos con Antonio Arnedo. Notas de texto al disco "Travesía".

Blue", "Gabriela" y "My Latin New York". Acompañan a Barreto los músicos colombianos: Jairo Moreno, bajista de Palmira; Jay Rodríguez, saxofonista de Barranquilla; el colombo-japonés Satoshi Takeshi y Héctor Martignon. En 1994, también con Ray Barreto el album "Taboo", latin jazz con participaciones de Martignon y Jairo Moreno.

En 1995 **Héctor Martignon** participa como pianista en el álbum de latin jazz Ray Barreto "Hand Prints" y en 1996 con Barreto el disco "Mi Summertime", en la categoría de latin jazz con la participación en ambos del bajista **Jairo Moreno.**

Su trabajo "Retrato en Blanco y Negro", título de un tema de Jobim, recoge varias de sus obras compositivas: "Teorema", "Gabriela", "La Candelaria", "She Said she was from Sarajevo", "Colombaino", "Noviembre, Susurro y Cumbia" y arreglos como el pasillo de Fulgencio García, "Coqueteos" sobre música colombiana.

Con el **Héctor Martignon Trío** hizo el disco "The Foreign Affair", con 11 cortes que registran obras suyas: "Benitez Sez", "The Forcing Fair", "Some Day my Spring Will Come", "Unwritten Postcards", "New Morning Mambo" y "As Heard".

En 1995 la agrupación **Sincopando** en el trabajo "Símbolos II", trae dos cortes, el cuarto y el doce, con respectivos temas del Caribe colombiano, uno en aire de porro, "La Múcura" y "La Cumbia Cienaguera" en los cuales se percibe un solo de flauta que es antecedido por la clave para darle a la pieza un carácter jazzístico fundamentalmente en el corte doce.

El pianista de Bucaramanga **Óscar Acevedo** ha producido dos álbumes: "Como un libro abierto" (1996) y "Dedicatoria" (1999). En el primero de ellos, el prestigioso director de orquesta sinfónica, pianista y compositor cartagenero Jaime León dice: "Su idioma musical es muy interesante e inteligente, tiene mucha imaginación para la creación de pasajes armónicos nuevos". Y en el mismo texto, Bernardo Hoyos expresa: "En este trabajo, Óscar Acevedo hace un intento sabio de fusionar elementos nacionales con las corrientes del jazz".[198]

198. Presentación del disco compacto.

Los temas "Como un libro abierto", "Metheniana", "Danza en mí", "Juego de palabras", "A Paso Lento", "Preludio", "Vox Populi", "Ringing in my Mind", "El Encantador de Serpientes" y "El Instrumento soy", todos de la autoría de Acevedo.

En el trabajo de Acevedo se sienten los acentos de la cumbia y el chandé en maridaje con el jazz, él habla del sintetizador que alterna con el guasá del Pacífico y la organología tradicional en diálogo permanente. El cuarto corte destaca los solos de Antonio Arnedo en el saxofón y de Stuart Robin en la trompeta. "El encantador de serpientes" y "El Instrumento soy", son obras de gran confección que muestran temperamento y la organización de un sonido de jazz que proponen un ambiente y un lenguaje colectivo que no impiden en ningún momento los recursos de improvisación individual.

En su segundo álbum **Óscar Acevedo** graba nueve cortes: "Ahora sí" (un juego de palabras en homenaje al pianista Horace Silver), "Amalgama", "Febrero", "Gozadera", "Yo bim" (otro homenaje lúdico a Tom Jobim), "En la frontera", "Estudio para Bajo", "Matilde", "Paisaje". Todas las obras de su autoría. La revista *Diners* hace la siguiente reseña del pianista:

Acevedo toca música en diferentes escenarios pero este, el del jazz, es el que más me mueve su corazón de emigrante bumangués, el que lo define como artista en esta tierra que se recupera de su ingratitud con el jazz. Este segundo álbum de Acevedo funciona como una amalgama en la que hay be bop latino, bossa, fusión y chandé. Pero ante todo es un disco de jazz realizado con soltura y amplitud, sin la obsesión de imponer un determinado estilo.

(...) En este disco se distingue el autor por el cuidado con que estructura las composiciones y sin negar que bebe de sus raíces, no se emborracha con ellas. A cada tema le da el tratamiento que reclama, el sentido del ritmo y de la melodía, que no se desfigura por los excesos de la improvisación; dispone con precisión la instrumentación que corresponde, echando mano a la trompeta o a la flauta, o a una vigorosa guitarra eléctrica, la percusión autóctona en el fondo y un inusitado solo de acordeón.

(...) El piano, instrumento favorito del autor, está ahí firme pero sin protagonismos empalagosos, y su presencia envuelve toda la producción, en la que se notan las contribuciones de un grupo entusiasta de profesionales del jazz. Un disco contemporáneo, erudito, pero amigable.[199]

Merecen mención especial los dos álbumes de **The Big Band Latin Jazz de Medellín** (1999-2000) con el sello Fuentes, el primero, con 20 cortes en el que se mezclan temas de Horace Silver, Kosma, Celina y Reutilio, Calixto Ochoa, Joe Arroyo, René Hernández, Joaquín Betín, entre otros, con arreglos de **Juancho Vargas**, **Luis Uribe Espitia** y **Gabriel Rondón** y bajo la dirección de Juancho Vargas. Y el segundo trabajo trae temas de la autoría y arreglos de **Edy Martínez**, tomados del álbum "Privilegios", además de otros temas que hacen parte del gran repertorio del jazz como: "Moonligth Serenade", "In The Mood", "Sweet Georgia Brown", "Mack the Knife", "Things Ain't What they Used to Be" y "Saint Louis Blues March", entre otros. Repertorio que fue montado para el Festival de Jazz de Medellín de 2000.

Guillermo "Memo" Acevedo, percusionista bogotano, ha grabado tres trabajos discográficos de acuerdo a la nota "Colombia una nota" de José Arteaga en *El Espectador*. Su obra compositiva y arreglos han tenido notable aceptación en Estados Unidos y Canadá, se conoce muy poco de él en Colombia. "Memo Acevedo Building Bridges", en homenaje a Tito Puente (The Jazz Alliance, Inc. 1993), disco de latin jazz que fue editado en Canadá.

En el trabajo participan músicos importantes como Gonzalo Rubalcaba, Dave Valentín y Tito Puente, quienes intervienen por separado en tres cortes junto a diez músicos que componen la banda. Ocho de los diez cortes son originales y pertenecen a Acevedo y a Terry Promane, trombonista del grupo y ambos realizan todos los arreglos musicales caracterizados por su riqueza melódica y excelentes arreglos. Rubalcaba participa en el clásico "Cherokee", Dave Valentin en el tema "Latin Morning" y Tito Puente en la pieza "Lady Bird".

José Arteaga también informa en "Colombia es una nota" de la

199. Revista *Diners* de febrero de 1999, p. 76.

existencia del guitarrista samario **Juan Camacho y su Quinteto** quien grabó en España un disco de jazz titulado "Tatá", que incluye temas originales como "Relato de viaje", "Alegrías de la Candelaria", "Aventura en Santa Marta" y "Son para Mejía".

El segundo disco de jazz de **Juan Camacho** se titula: "La Balada de la Brigada Lincoln", diez cortes de jazz de su autoría donde muestra su calidad compositiva de la cual ya había dado seña de su talento en "Tatá". Juan Camacho y su Quinteto han participado en diversos festivales de jazz de Europa.

En 1995 el percusionista barranquillero **Roberto Plá and his Latin Ensemble** presenta "Rigth on Time" con once títulos: "Cumbia Dominique" de Juvenal Viloria con arreglo de Chucho Palomales; "Chu chu chu", arreglo de Orlando Valle; "Findlanson" de José Luis Cortez; "Colombianismo No. 3", arreglo de Chucho Palomales; "Loco de Amarte", de Edgard Villarreal con arreglo de Joe de Jesús; "En la calle", composición y arreglo de Orlando Valle; "Mujer" de Bernardo Plá con arreglo de Gregorio Mendoza; "Cumbia" de Bernardo Plá con arreglo de Francisco Zumaqué; "Portugal" de Roberto Plá con arreglo de Óscar Hernández; "No queda nada" de Édgard Villarreal con arreglo de Orlando Valle; "Plagozá" de Roberto Plá con arreglo de José Luis Cortez.

El crítico Monsalve dice a propósito de Plá lo siguiente:
Discretamente salió de su Barranquilla natal el percusionista Roberto Plá y vaya apellido tan cercano al golpe del tambor. Residente en Inglaterra, ha hecho de las suyas si de salsa y cumbia se habla. De ello da cuenta su más reciente trabajo discográfico, donde pone al servicio de la música colombiana a músicos de la talla de Chucho Valdez, Carlos del Puerto, Orlando Valle, Miguel Díaz, Enrique Plá, Óscar Valdez y Juan Munguía, integrantes de Irakere.[200]

El bogotano **Mauricio Bechara Cadavid**, en su trabajo discográfico "Legado", 1996, realiza un valioso aporte a la escritura jazzística de Colombia en la que conjuga su formación académica en la música con la tradición de su cultura, luego de realizar sus estudios de música

200. Jaime Andrés Monsalve. *91.9 La Revista que Suena*, p. 47.

moderna y jazz en Barcelona, enfatizando en la técnica pianística y la composición. El corte uno es una muestra exquisita del tratamiento jazzístico a través del piano, que él registra con el nombre de "Mauriciotonías" en seis episodios continuos con sus respectivas pausas y cambios de tonos entre melodías de un rigor clásico y el lenguaje siempre fresco y renovador del jazz en que parece explorarse y exigirse en sus múltiples lenguajes.

Es innegable un acento de españolería en el manejo del teclado, pero al mismo tiempo, resulta un fascinante recorrido por sus influencias y sus propios descubrimientos sonoros, dando la feliz sensación de un hallazgo esperado desde la urdimbre del sonido.

En el corte dos, "Mawawa", el lenguaje de jazz es más evidente, el tono y el acento busca más sus raíces del acervo musical de Estados Unidos, sin perder el aire internacional de ser música del mundo, un logro menos elusivo que referencia lugares traslaticios en las mudanzas del jazz en un permanente movimiento que explora diversas tendencias y estilos.

En el corte tres, "Perro charlatán" se escucha un pianista suelto y maduro en la ejecución, el bajo pianístico y la línea melódica muy ceñida en veces al ritmo y en otra en plena libertad de expresar lo que siente y su manera orgánica de tocar sin más afanes que decir con el teclado lo que imagina y pinta su idea musical.

El corte cuatro, "Muy arriba" es una breve melodía a modo de puente en el campo exploratorio de buscar melodías y armonías cada vez más complejas en su desarrollo temático.

El corte cinco, "Aún más arriba" y el corte seis, "Hola y adiós" son estadios de su emocionalidad mística, en la que comprende que la música es un juego muy amplio, un juego con muchas posibilidades de expresión, como lo es su trabajo artístico una fuerza que dinamiza el interior con el mundo exterior y como único punto de contacto la música como lenguaje de caminos, señas y garabatos de quien oficia desde su espíritu creativo.

Entre los compositores e instrumentistas colombianos que trabajan con la música en el género jazzístico se encuentra el sincelejano **Jorge**

Emilio Fadul, vibrafonista con larga experiencia en las formas y tratamiento sonoro, que va de lo popular, salsa, lo sinfónico y el jazz. Hasta la fecha ha logrado dos producciones y con breves obras compositivas y arreglos; se destacan en sus trabajos las asociaciones que ha hecho con músicos de reconocido prestigio universal como los cubanos Chucho Valdez, Carlos del Puerto, Enrique Plá, Carlos Emilio Morales, Eduardo Rubio, Óscar Valdez, Miguel "Angá" Díaz, Alaín Pérez, y con los colombianos Guillermo Guzmán y Justo Almario, para la grabación del disco compacto "Encuentro de leyendas", grabado en Barranquilla en 1995.

Jorge Emilio Fadul & Latin Ensemble es una propuesta de salsa y latin jazz. Son tres temas de salsa y cuatro de latin jazz; dos de su autoría: "Mambo for Jimmy", "Por qué me acusas" y dos arreglos: "Tema de María Cervantes" y "Afro Blue" de Mongo Santamaría. El toque salsero es evidente y el lenguaje del jazz coloreado desde la sonoridad latina; música caribeña con tonos y acentos de jazz. Él pone al servicio su experiencia sonora con esta gran música que él impulsó en 1981 con la creación de su Grupo Tolú Jazz en Bogotá y como director de la Montreal Big Band en Canadá.

Con "Tambora de madrugada" (1998), Fadul entrega a los amantes de la buena música una fusión de tambora y jazz; recurre a trabajar un aire folclórico del Caribe colombiano con el latin jazz, utilizando organología típica que alterna con la instrumentación clásica orquestal. "Tambora de madrugada", tema que da origen al título del disco compacto, son seis cortes: "Afro Roma", donde retoma el ritmo de mapalé con la colaboración del folclorista Efraín Mejía, obras de Fadul que beben en la fuente de su cultura costeña; "Pasion Dance" de McCoy Tyner, "Tema de María Cervantes" de Noro Morales con arreglo de Fadul y dos salsas que aparecen registradas en su primer trabajo.

El vibrafonista se encuentra radicado en España donde sigue cultivando el jazz y realizando presentaciones en grandes salones de Madrid y tierras adyacentes. El sábado 16 de diciembre de 2000 se presentó dirigiendo La Creativa Jazz Latino en el auditorio del Centro Cultural Conde Duque en Madrid.

Por otro lado, con el sello Maqui Music de Ricardo Maquilón, el saxofonista **Álvaro Cárdenas Jr.** presentó en 1998 su primer álbum en Cartagena; se trata del primer disco de jazz que se graba en la ciudad, muy a pesar que allí nació la industria discográfica en Colombia.

El esfuerzo de producir un trabajo jazzístico fue posible gracias a la diligente labor del coleccionista Luis Fernando Martínez, quien convence a Maquilón de ser el pionero en Cartagena con esta música, gracias a ellos y a la complicidad periodística de Manuel Lozano y al autor de este libro se pudo llevar a cabo el feliz parto sonoro titulado "Valentina" en honor a una de sus hijas, con la participación de músicos costeños como René Betancourt en el teclado; Javier Gutiérrez en la guitarra; Álex Duque en el bajo eléctrico y Néstor Bermúdez en las congas. La actuación especial de Justo Almario, y desde luego, Álvaro Cárdenas en las cañas; se destaca el grupo y lideran solos de guitarra Javier Gutiérrez y en el teclado René Betancourt.

La producción contó con la participación de Justo Almario en los temas de "Japonesita" y "Baby Bop", obras de la autoría del saxofonista Cárdenas. "Viejo Sonny" basado en los acordes de "Pent Up House", en la cual el compositor rinde homenaje a Sonny Rollins. "My One and Only Love", es el único corte que no corresponde a la obra compositiva de Cárdenas. "Míster Gato", tema inspirado en El Gato Barbieri y en Justo Almario; si bien es cierto que la idea inicial parte de Almario, la parte motívica gira en torno del saxofonista argentino.

"Valentina" es un tema de jazz-rock, con la particularidad del bajo que dibuja el toque latino. La guitarra muy a la usanza acompañante de Grover Washington Jr., el saxo tenor realiza una textura delicada, suave de la balada en fraseo melódico. En "Japonesita" la intención temática es de bossa nova, pero el discurso melódico es desbordado por una atmósfera de samba que dibuja y pinta cruzando toda la frase musical, donde Justo Almario deja su huella sonora en la improvisación. La parte final la define un diálogo entre soprano (Almario) y saxo tenor (Cárdenas) con un amplio espíritu conversacional entre el maestro y el discípulo.

"Baby Bop", tema dedicado a su hija mayor, un latin jazz con

característica de bop a dos tenores; iniciando Almario la improvisación. Alvaro Cárdenas desarrolla la segunda parte, dándole el color característico de latin bop. Y en "Luna", un solo de saxofón tenor de Cárdenas a modo de una miniatura sonora con recurso de ornamentación sonora de cilindros colgantes que buscan un timbre metálico desde la propuesta percusiva.

El disco fue presentado el 3 de diciembre de 1997 en el Teatro Heredia-Adolfo Mejía de Cartagena con la presencia de Almario y de Edgardo Bossio en el piano, un destacado discípulo de Armando Manrique, además del grupo de Cárdenas.

En diciembre de 1998 se presenta en La Casa del Mar en Santa Marta Sofronín Martínez con el norteamericano Jean Milevics, Abrahan Correa y Marta Durán en una velada de jazz y boleros; la parte jazzística entre Milevics y Martínez, en la de boleros participaron los cuatro artistas. Milevics en el piano y Sofronín en la guitarra, interpretaron "Take the a Train", "Teach me tonight", "As Time Goes by", "Misty", "I Love New York", "This can't be Love", "On the Street Where you Live", "Nigth Train", "I've got you Under my Skin", "Corcovado", "Satin doll" y "Good bye". La grabación en vivo posteriormente se convertiría en un CD, proyecto que quedó inconcluso.*

El aporte de William Maestre con "Magenta" (1999) es de una buena factura composicional y un excelente destacamento colectivo de sus miembros y las salidas individuales que abordan la improvisación. Ocho temas, que inicia con el título "Magenta", "A mi padre", "Catarsis", "Clusters", "Herencia", "En esencia", "Intevioves" y "Catropo". El grupo que acompaña la grabación estuvo integrado por Rafael Sandoval, saxo alto y soprano; Luis A. Guevara, bajo eléctrico; Roberto Cuao, batería y percusión menor; Ana María González, voz; Ernesto Ocampo, guitarra eléctrica; y William Maestre, piano.

El guitarrista costeño **Kent Biswell** de El Banco, Magdalena, radicado durante años en Bogotá, graba en Francia el disco "Un paso adelante" (1999), una excelente producción de latin jazz con ocho títulos "Un paso adelante", "Movin'on", "Vueltas", "Respuestas", "Dilo Diana", "Acabando", "Laberintos" y "La Rueda del Cumbión". El trabajo de Biswell consiste en una reelaboración de muchos elementos folclóricos proyectados en un lenguaje jazzístico contemporáneo en el que tiene especial lucimiento la noción del ensamble y el discurso guitarrístico de Biswell.

*. Conservo en mi poder esa grabación en dos cassettes.

Kent Biswell fue uno de los creadores del Festival Internacional de Jazz de Bogotá del Teatro Libre y fundó El Café del Jazz en Bogotá. Compositor y director de orquesta con una larga experiencia en escenarios internacionales y de una sólida formación musical.

Con la aparición del CD, "Colombia: Piano en el siglo XX", el tema "Seis variaciones sobre un tema de Bela Bartok", la compositora **Claudia Calderón** realiza un recorrido con acento bartokiano que modula hacia la corriente impresionista hasta acariciar elementos rítmicos del jazz.

El otro compositor entre los siete que participan, que aporta una tendencia jazzística en el trabajo señalado es **Jesús Pinzón Urrea** en la obra "Tocata Americana". La obra está estructurada en la forma de suite, en ella se perciben diversos aires musicales: samba, bambuco y jazz con una rara evocación a manera simbólica de una sugerencia indígena de los Andes peruanos.

La Moderna (2000), producción de jazz del saxofonista bogotano Rafael Rodríguez, prensó un trabajo con temas originales y algunos arreglos de temas conocidos como: "Río Cali" de Sebastián Solari; "Prende la Vela", de Lucho Bermúdez; "Te Olvidé", de Antonio María Peñaloza; "A solas", de Freddy Henríquez; "Brisas del Pamplonita", de Elías Soto; "El Guataco y La Guataca", de Pedro Beltrán; "Eliana" y "MIVE", de Rafael Rodríguez. Son obras de jazz fusión donde suena el garabato, el mapalé, el pasillo, el bambuco bajo el embrujo del jazz.

Uno de los músicos más talentosos de Colombia es el antioqueño **Luis Fernando Franco**, multi-instrumentista, compositor, arreglista, director de orquesta y productor, en cada uno de esos items ha dejado su sello maestro. El jazz es uno de sus lenguajes musicales que aborda

con destreza, delicadeza, versatilidad y maestría en la mayoría de temas donde recurre al género en cualquiera de las opciones que él elija para actuar. En su catálogo de obras se encuentra "San Jacinto", para quinteto de jazz (1990). En verdad, son muy pocos los trabajos que conocemos, pero bastan los que conocemos tanto en lo popular, sinfónico, como las obras y arreglos de jazz a los cuales hemos accedido.

En "Imágenes" (1995), trabajo de Franco con el saxofonista cubano Carlos Averhoff deja sentado su talento creativo, y en "Flautas" nos enrostra y nos anuncia de su enorme talento e imaginación. Pues bien, la música colombiana tiene en el pianista antioqueño a una de sus figuras mayores. "Imágenes", pasillo; "La flor del río", sanjuanito; "Adiós mi vida", bambuco; "Dos de febrero", cumbia; "Embera", danza; "Bambuco caucano"; "Grusillo", pasillo; "Ya llegó Mendoza", fusión; "Ah lejano el tren", bambuco; e "Imágenes finales".

La etnomusicóloga antioqueña María Eugenia Londoño dice del trabajo de Luis Fernando Franco lo siguiente:

Esta producción, situada en la corriente World Music, propone un encuentro sonoro que hace historia e "Imágenes", mediante la conjugación de lenguajes, materiales y estructuras musicales muy antiguas, con modos de hacer música plenamente vigentes en el mundo de hoy. Así, el pasado y el presente musical de Colombia se asoman a los umbrales del siglo XXI.

(...) Colores, sonidos milenarios que saben a selvas, ríos y mar, a playas, plazas pueblerinas y a montañas, se mezclan hábilmente con efectos, timbres electroacústicos y propuestas diversas de nuestro tiempo.

(...) Antiquísimas melodías de pueblos Embera, temas caucanos y nariñenses, ecos de la cultura incaica, expresiones afrocolombianas que hacen parte de nuestras culturas mestizas, se amalgaman en pasillos, sanjuanitos, bambucos andinos, cumbias y porros caribeños, asomándose al mundo del jazz.[201]

201. Nota de texto en "Imágenes".

En "Flautas" (2001) presenta diez cortes, una obra más inclinada al jazz que la anterior con temas como "Candelosa", "Danza de Páez", "Hoja verde", "Mangle", "Antiqua", "Alma", "Puyalá", "Hidrovo", "Te Olvidé" y "La".

Jorge Velosa (no el de los carrangueros) y su Trío de Jazz en su disco "Jazz para el Ecuador" Vol. 2, 1987, presenta temas entre los que se destacan "Visión" y "Linderos". Álvaro Tarquino ha grabado cinco discos compactos de jazz; el baterista Germán Sandoval grabó un disco compacto de jazz con el cantante Nuno Da Camara; existen varias producciones del pianista caleño Juan Vicente Zambrano con Néstor Torres; y el grupo Zoe Quinteto tiene un disco compacto. Son a grandes rasgos grabaciones que reseñamos, pero que no tenemos ningún conocimiento de las mismas.[202]

De otro lado, en el Segundo Festival de Jazz de Medellín circuló un disco compacto promocional con seis cortes: "Obsesión", con arreglo de Edy Martínez; "Blues" del grupo Alcatraz; "Inspiración Matinal", de Expreso Latino; "Blues Chandé", "Mescalito" y "Tu sonrisa" de la agrupación Colombian Jazz, son producciones de algunos de los grupos nacionales que participan en los diferentes espacios de festivales y encuentros y que nos marcan también una señal para tener aproximaciones de en qué andan los jazzistas colombianos.

Vale la pena tener en cuenta diferentes participaciones de músicos colombianos en colectivos internacionales; temas clásicos del jazz grabados por jazzistas colombianos, o versionados por grupos no convencionales de jazz, fusiones diversas... como los siguientes: "En tonos Sinfónicos", el compositor caleño **Jaime Torres Donneys** desarrolla aires de jazz latino en la sección A, y aparece en el trabajo titulado "Clásicos Colombianos Siglo XX" Vol. 5, 1993. En el disco de Bobby Sanabria & Ascensión, categoría Latin Jazz 1993, aparece el tema "La Cumbiamba", de Sanabria con arreglos del percusionista cienaguero **Hiram Remón**, una miniatura musical donde intervienen Remón y el saxofonista barranquillero **Jay Rodríguez** en las flautas y el saxo. El tema "Pensando en el pensador", obra de Juan Lara con arreglo de **Edinson Carranza**,

202. http//www.goecities.com

flautista cartagenero, donde se destaca el fraseo de la gaita cabeza de cera alternando con la guitarra, un tema de jazz fusión grabado en Francia con el **Cuarteto Encuentro**, en 1994. "American Patrol" de Gleen Miller con el **Quinteto de Bronce** de Medellín, 1995; "Manhatan Spiritual" con **Juancho Torres & su Orquesta**, 1998.

En 1999 **Víctor Bastida** graba el disco de jazz "Transición", con composiciones de su autoría. En ese mismo año aparece el disco de jazz del grupo del pianista **Gabriel Guerrero Boempatat** titulado: "Eyes on the Prize". La casa fonográfica Fuentes pone a circular en 1999 "La Discoteca del siglo XX, Historia del Jazz", registro J0021ADD con 16 cortes de jazz combinando standars con motivos colombianos jazzeados con la orquestación de la **Big Band de Medellín**. Poco a poco la producción discográfica del jazz en Colombia abre un mercado para la venta y ofrece una opción distinta que contrarresta la música comercial, casi siempre plana y poco atractiva para los escuchas exigentes.

Manuel Borda y su Trío grabaron su primer disco "Imágenes" en Bogotá con la producción del pianista Michael Caín. Y Alexander Cuesta graba un disco dedicado a los estudiantes del jazz en Colombia con repertorio tradicional.

Juan Carlos Valencia en su artículo destaca a figuras jóvenes como **Ricardo Gallo** que tiene 28 años, vive en Nueva York, donde adelanta estudios de doctorado en composición, y está trabajando una propuesta que relaciona el folclor colombiano con el jazz y la música contemporánea. Graba para la disquera independiente Chonta Records, la cual está atrayendo la atención de la crítica norteamericana hacia los esfuerzos de los jazzistas colombianos.

El **Quinteto Puerto Candelaria** de **Juan Diego Valencia** y su obra: "Kolombian Jazz" (2002). Músicos antioqueños que trabajan el jazz; la mayoría de los temas son de Juan Diego, director y pianista de la agrupación. "La Vaca Loca", "Amanecer", "Joselito", "Cuento Andino", "Proceso", "Agua", "Radio Corazón", "El Merecumbé", "1998", "Ima", "Noé" y "Faci Caballero".

El Quinteto Puerto Candelaria está integrado por: **Juan Diego Valencia**: piano; **José Tobón**: saxo soprano y flauta; **Juan P. Agudelo**: guitarra y percusión; **Eduardo González**: bajo y contrabajo; **Juan F. Montoya**: batería y percusión. Su música está llena de humor e ironía. Integra la música popular colombiana con la improvisación del jazz para crear lo que denominan "yaz a lo colombiano". Valencia, de 26 años, abrió los conciertos de Chick Corea en Colombia y ha ganado varios premios de composición.

Cabe resaltar el trabajo de los músicos pastusos de **Smooth Jazz Latino Séptimo** (2003), excelente agrupación con una tendencia más salsera que de jazz, pero de un gran temperamento y concepto orquestal, con timbres y armonías que fluctúan entre la salsa dura y latin jazz. La agrupación la lideran los hermanos Rosales; **Ricardo Rosales**: bajo y vibráfono; **Danny Rosales**: piano y percusión; **Jairo Rosales**: conga. Doce títulos entre temas ajenos, arreglos y propios. "Cool Breeze", "Salsa pa'ti", "Dancing Woman", "Mississippi Mambo", "Mambo Diablo", "Mambología", "La Piragua", "Mi Guajira", "Añoranza", "Almendra" y "Tumbao volao".

La cantante bogotana **Lucía Pulido** en discos como "Fiesta de tambores", "Cantos religiosos y paganos de Colombia" y "Songbook I y II" nos hace una elocuente demostración de su creatividad vocal en el marco de arreglos e instrumentaciones que trascienden diversas categorías: el folclor, la world music, el jazz y la fusión para quedarse en una muy particular manera de ofrecer su música en la que la diferencia la hace precisamente el elemento jazzístico. Grabaciones con Iván Benavides y el pianista Héctor Marlopa, un disco compacto en la categoría de latin jazz en 1996. Con Satoshi Takeshi e Iván Benavides graban un compacto en el 2002. Ha grabado con arreglo de Héctor Martignon, Edward Simon, Dave Binney, Brian Blade y Fernando Tarrés, piezas de jazz para el sello Intuition.

Las seis producciones del guitarrista de Medellín **Juan Carlos Quintero.** En 1990 "Juan Carlos Quintero", "Through The Winds", (1993), "The Way Home", (1998) para el sello Nova Records, "Los Músicos" (2001); "Los Primos", (2002) y "Medellín", (2003). Las obras de Quintero se destacan por su originalidad y coloración en el manejo instrumental. Son tres producciones de buen nivel técnico y estético, que buscan ante todo definir un lenguaje distintivo y un estilo singular en el tratamiento y en el manejo del sonido.

Las obras de Quintero como "Medellín", "Anoche", "Porque no", "Barcelona", "Susu's Children Song", "How does one Know", "My Favorite Things", "Charas", "Siempre", "Melina's Rumba", "Cumbia para los Bandidos", "El Dueño", "Jobim", "Los Músicos", "El Camino", "La Cumbia y el Alma", "Café Colombia" y "La Fiesta", entre otras de sus composiciones, dan noticias de un soberbio instrumentista y creador del género jazzístico.

En 1995 **Juan Sebastián Monsalve** escribió una obra titulada "Diez Piezas para Cuarteto de Jazz". El bogotano Monsalve, bajista y director del **Grupo Curupira** ha grabado, hasta donde sabemos, tres trabajos interesantes, en lo que el folclor colombiano con base en los ritmos del Caribe y el Pacífico se fusionan con diversas músicas del mundo, entre otras el jazz, aunque sea de manera subyacente; pero, al mismo tiempo, estos trabajos son exploratorios y en un futuro pueden constituirse en la cantera donde necesariamente los jazzistas colombianos algún día han de recurrir. Son en su esencia sonoridades híbridas donde las fronteras se diluyen y nos llegan a nuestras percepciones auditivas una música que recorre distintos lugares del mundo. "Palante patrá" (2000), "Puya que te coge" (2001) y "El Fruto" (2003), guardan la línea de fusión y privilegian el folclor y se acompañan de instrumentación vernacular.

El conocido crítico de jazz Juan Carlos Garay dice sobre Curupira: Y acaso hay que mencionar un ulterior motivo de fascinación. Es el registro del rito mismo, donde se funden pasado y futuro en un mismo tiempo. Sería injusto decir que Curupira solo se dedica al ejercicio altruista de rescatar el folclor, pero lo cierto es que tampoco lo quebrantan. Con lúcido respeto han evocado las composiciones del fallecido maestro Encarnación Tovar, han invitado al veterano David Cantillo "Malpelo" a que cante con ellos, pero a la vez han agregado sin recelo algo de rap, y han hallado maravillosos puntos de convergencia con los mantras orientales y el jazz.[204]

Pero, quizás su producción donde el lenguaje jazzístico es más evidente se encuentra en "Bunde Nebuloso" (2001), siete cortes maravillosos y una propuesta sonora novedosa y sugestiva. Jazz de extraordinaria

204. Nota de texto.

elaboración y con un concepto composicional donde las sonoridades del folclor colombiano irrumpen para entretejerse con la rítmica y el lenguaje musical de la India en el amplio espectro del jazz contemporáneo. Todas las piezas son de Monsalve y bajo la conducción orquestal afina su amarre armónico ejecutando el bajo. El grupo lo integran: Juan Sebastián Monsalve: bajo eléctrico; Anat Cohen: saxo soprano, tenor y clarinete; Jasón Linder: piano, órgano y percusión; Jeff Ballard: batería; en el trabajo se perciben los toques percutidos de la India. Los temas: "Valentina", "Yuma en Guagua", "Tumba número siete", "Currulao Acurrucao", "Tre Puntá", "Bunde Nubeloso" y "Quizá el último vuelo". Las obras de Monsalve suenan a esa Colombia que los prejuicios sociales y los anacronismos culturales han negado y se han resistido a escuchar; con mano maestra y muy imaginativa nos las entrega con armonías y melodías expresivas del jazz como un acto de libertad donde dialogan las culturas diversas.

En el 2003 Monsalve da a conocer su obra: "Rajaleña para Quinteto de Cobres", Conciertos Jóvenes para Música de Cámara, bajo la dirección de Ricardo Jaramillo González. En el trabajo aparece un tema de Sebastián Quiroga, ambos músicos con experiencia en el mundo del jazz realizan un aporte creativo y novedoso para dicho formato.

El saxofonista caleño **Francisco Dávila**, graba un disco de jazz donde hay cinco temas de su autoría y uno de Juan Sebastián Monsalve; predomina en algunos temas el free jazz. El grupo lo constituían **Juan Sebastián Monsalve**, bajo; **Urián Sarmiento**, batería; **Leonardo Donado**, piano; **Daniel Nöesi**, trompeta y **Francisco Dávila**: saxofón.

"Las obras interpretadas por el grupo de **Germán Sandoval** son, en su mayoría, composiciones originales o arreglos de sus integrantes. En algunas, la inquietud sobre la propia tradición está presente sin que ello signifique ahogar las posibilidades de una expresión muy libre. En "Ranitas" se reconocerán el ritmo y contornos melódicos de bambuco; en "El Porrazo" tal vez se identifiquen reminiscencias de porro "palitiao" mientras que en "Diente de León", de **Ernesto Ocampo**, la cumbia aparece en algún intersticio. En el arreglo de **Mario Baracaldo** nuevos giros armónicos reviste "El Pescador", un tema original del celebrado José Barros. Un tratamiento rítmico

peculiar y complejo se ofrece en "Barahúnda", con superposiciones de métricas muy llamativas.

"Como se podrá constatar, las obras no se reducen a mecánicas reproducciones de patrones sino a reelaboraciones que contienen rasgos de una música a la que algunos no dudarán en atribuirle una visión cosmopolita. Son piezas de músicos que se han formado en el país y fuera de él, de músicos que han transitado por la salsa, el rock y las múltiples corrientes del jazz, que se han interesado por las más variadas manifestaciones musicales del mundo, entre ellas las africanas o (como el caso de Sandoval y su acercamiento a la tabla), la india y la sefardí" (Jaime Cortés).[204]

El **Barrio Jazz Quartet** (1999), grupo caleño conformado por **Juan Benavides** (saxos y flautas), **Juan Pablo Rentaría** (teclados), **Larry Joseph** (batería) y **Jorge Herrera** (bajo) entregan también su primera producción integrada por 12 temas en los que la idea perseguida es transformar en expresión jazzística 12 de los títulos más importantes de la historia de la música popular colombiana como "San Fernando", "La Gota Fría", "Pueblito Viejo", "Guabina Chiquinquireña", "Guayabo de la Y", "Atlántico", "Mi Buenaventura", "Ay, mi Llanura" y "Prende la Vela", y en los que se notan hallazgos interesantes en una estructura jazzística de alcances previsibles.

El **Trío Nueva Colombia** que dirige **Germán Darío Pérez** interpreta música de sabor andino con características jazzísticas, como en los temas "Ancestro", "Garrapatica", "Un bambuco muy cortico para mi amiga que toca el clarinete", "Locuras", "Minimito", "Pa'Juancho" y "Allí no más", bambucos escritos con originalidad y talento creativo donde pueden percibirse líneas melódicas modernas, de buen gusto en que dialogan el bambuco clásico con el aire novedoso envuelto en armonías en las que cambian los tiempos rítmicos. A modo de síntesis puede decirse que **Germán Danilo Pérez** ha escrito música de los Andes de Colombia con una marcada influencia de jazz como un excelente intento de cruces de caminos sonoros.

204. Nota de Texto del programa.

En esa misma línea aparece el trabajo de la **Orquesta Nogal**, titulado: "De Principio a Fin... de Siglo XX", en cuya estructura de muchos de sus temas se siente el influjo del jazz envuelto en las melodías andinas que distinguen los aires de Colombia. Entre sus títulos aparece el fox trot "Movete Negra" de **Álvaro Romero** que señala una influencia directa de la música de Estados Unidos; "Manitas de plomo", de **Germán Darío Pérez** quien expresa en sus composiciones expresiones de la tierra pero con un nuevo tratamiento melódico y armónico, amarrado a una clara tendencia rítmica de jazz. "Bambucamen", de **Alfredo Orlando Ospina**, basada en una secuencia de temas de cadencias no conclusivas, recurso este tomado del jazz matizando una riqueza tímbrica de bloques armónicos en la sección instrumental. O el bambuco "Optimista" del compositor y guitarrista maestro León Cardona, una de las personalidades colombianas mejor dotadas en el arte musical que como compositor y arreglista brinda nuevas propuestas a la música colombiana desde el horizonte jazzístico.

No sabemos por qué el pianista barranquillero **Simón Char** no ha editado algunos de sus trabajos ya adelantados. Por ejemplo el titulado "Jazzandunga" con un grupo a su nombre llamado Palenke. Se trata de una cinta que contiene temas como "Mambo Inn", de Mario Bauzá, "Pelaíta", de Simón Char, "Carmen de Bolívar" de Lucho Bermúdez, "Killer Joe" de Benny Golson, "Blue in Green" de Bill Evans. El grupo está integrado por: Juan Cruz Urquiza: trompeta; Ueli Angstmann: saxo tenor; Masa Ikeda: trombón, Bertram Lehmann: batería; Luis Blanco: congas, y Simón Char: piano y director. Y como músicos invitados, Óscar Stangnaro: bajo eléctrico y Tom Rossi: tambor batá.

En esta relación discográfica tiene cabida el extraordinario disco **Rumbatá Big Band goes Colombia**, en el que la gran orquesta holandesa dirigida por el músico caleño **Jaime Rodríguez** se dedica a hacer uno de los más interesantes y sentidos homenajes a la música colombiana versionando en el lenguaje de la big band, respetando lo más puro de nuestras melodías pero con arreglos de exquisitas inflexiones jazzísticas y maravillosos solos de jazz. Allí están "Prende la vela", "Diana María" y "Carmen de Bolívar", de Lucho Bermúdez; "El Pescador", de José Barros; "Hombre al agua", de Enrique Bonfante; "La Molinera", de Escalona; un "Porro Medley" con

"Fiesta en Corraleja", "Quiero Amanecé", "La Múcura" y "Boquita Salá"; "La Pollera Colorá", de Juan Madera y Wilson Choperena; "Chivirica", de Petrona Martínez; "Mi Buenaventura", de Petronio Álvarez, entre otros.

Latin Sampling está conformado por un grupo de jóvenes barranquilleros que luego de sus exitosas presentaciones en su ciudad y en el festival Barranquijazz partieron para estudiar en Alemania en donde han resultado ganadores de varios importantes concursos internacionales de grupos de jazz. "Secrets" (Essen-Barranquilla, 2005) es su primera producción realizada en Europa y editada en Colombia en la que con 10 temas originales autoría de su pianista y director **Bruno Böhmer** y arregladas por el colectivo muestran una sensible madurez musical y un lenguaje de ideas avanzadas. El grupo lo conforman **Bruno Böhmer**, en el piano; **Juan Restrepo**, en la guitarra; **Juan Camilo Villa**, en el bajo; **Rodrigo Villalón**, en la batería, y **Farouk Gomati**, en la percusión. Para esta primera producción fue invitado el saxofonista cubano Leandro St. Hill.

Tinta Fresca es el nombre de un proceso que adelanta el maestro barranquillero **Guillermo Carbó**, musicólogo y compositor, en su cátedra de Composición del Conservatorio de la Escuela de Bellas Artes de Barranquilla, y cada año edita un CD de escasa circulación en el que recoge lo registrado en el concierto de cada fin de curso. Por considerarlo excepcional destacamos aquí los nueve temas de jazz presentados por la Atlántico Big Band que bajo la dirección de Carbó aparecen registrados en las entregas III y IV de este proceso mencionado. Se trata de temas de algunos de los compositores y arreglistas más connotados del jazz moderno, como John Cieslak, Gabor Szabo, Nick Lane, Gary MacFarland, Dick Wright y David Degrand y que en manos de esta banda integrada por profesores, estudiantes y músicos invitados encarnan una verdadera sorpresa jazzística para nuestro medio.

Grupos de proyección jazzística

Entre los grupos de proyección folclor-jazz se encuentra **Mamusi** de Armenia (Quindío) con una propuesta más hacia lo folclórico con breves y leves incursiones de intentos jazzísticos, pero quizás, su mayor atractivo consiste en exponer con un formato mixto la tradición Adina, Caribe y Pacífica, donde la gaita cabeza de cera juega un importante protagonismo instrumental desde la línea melódica.

En el 2003 aparece en el mercado del disco la producción "Mojarra Eléctrica Calle 19", en el corte titulado "Bandeja con Pollo" el tema asume la sonoridad de banda con pinceladas de porro, fandango, jazz y rap; el bombardino colorea las frases de porro y fandango apoyado en el redoblante buscando el toque distintivo de las bandas pueblerinas y su acento ya citadino de los tiempos modernos. Entre la sonoridad del Caribe y el Pacífico colombiano se muestra esta música urbana en la que alternan pasado y modernidad. La marimba suena en el corte dos mostrando la voz distintiva del Pacífico en un solo de percusión que más tarde acompaña el clarinete dándole el sabor de los tradicionales toques de chirimías.

Mojarra Eléctrica propone desde la estética musical una mirada tanto al Caribe como al Pacífico, sugiere con sus lenguajes una mejor comprensión a las observancias regionales para así descentralizar el pretendido foco cultural del centro. Entre los cortes 6, 7, 8 y 9 hay una alusión alternativa a borrar fronteras y al mismo tiempo afianzarlas entre lo Caribe y lo Pacífico como universos sonoros permeados desde la proyección jazzística.

En esa tónica de cordialidad, la propuesta musical de **Alé Kumá** a partir de "Las cantaoras del Caribe y el Pacífico le cantan a Colombia" resulta bastante atractiva y fascinante. Son 17 cortes que cantan la tradición de pervivencia africana, tejida entre instrumentación folclórica con piano, contrabajo y el aporte significativo del gran percusionista palenquero Batata, toques magistrales hilvanados desde la intuición y la formación académica. No hay sacrificio entre el folclor y su esencia, y el lenguaje moderno que apunta a las inclinaciones jazzísticas, simple y llanamente convivencia armónica de diversos lenguajes y su entronque de sus raíces africanas que se extendieron en América.

El investigador y pedagogo musical Manuel Rodríguez señala en su página de Internet en el 2004 a varias agrupaciones como orquestas con proyección jazzística, entre ellas, **Curupira**, **Alé Kumá**, **Jarana Tambó**, **Mojarra Eléctrica** y **Kalamary Big Band**, todas ellas

con producción discográfica y guardan entre sí una línea común de explorar con el folclor y el jazz. Pero existe entre ellas, a excepción de la Kalamary Big Band, la utilización de un material eminentemente folclórico con énfasis en el Caribe y el Pacífico; sin embargo, la Kalamary Big Band en algunas presentaciones ha superpuesto a su tradicional instrumentación una organología folclórica con base en el Caribe como la gaita cabeza de cera, alegre, llamador y tambora. Lo que anteriormente se mostraba como una modalidad poco convincente en cuanto a la conquista de un mercado, hoy es una realidad y una manera de mostrar originalidad y plena certeza de trabajar con las raíces de unas músicas exóticas y atractivas para el concepto de World Music.

En **Jarana Tambó** en el disco "Candela con Candelaria", el corte 9 es una rica mezcla de jazz con las variantes rítmicas del folclor Caribe de Colombia; los otros temas se insinúan en su atmósfera folclórica con algunos tintes jazzísticos. En el 2004 sale al mercado del disco Cubilleo Drums Gaita & Beat DR Harvey, oferta novedosa de ingenio creativo en cuanto a formato y base experimental electrónica con proyección jazzística. Mezclas de sonidos de la más variada fuente sonora, naturaleza y sonidos artificiales propiciados por la herencia de lo múltiple: lo indígena, lo negro y lo europeo en apretada síntesis de sonoridades y alteridad de voces que recurren a los electrófonos.

Gaita, caña de millo y percusión folclórica llenan de matices tímbricos los aires de la cumbia, el porro, el bullerengue, chandé, pajarito y garabato para darle un toque y expresión carnavalera a la propuesta musical. Se juega con el sonido de la calle, y breves emisiones radiales exploran las mayores sonoridades con base en un núcleo musical de los toques del Magdalena Grande. Sonidos progresivos que imponen los medios electrónicos, rap y organología tradicional europea alternan con los instrumentos folclóricos que son mediados por el gusto del DJ con el soporte del toque beat de lo electrónico y lo acústico. Cubilleo propone las raíces del folclor desde una sonoridad moderna y seductora.

El disco "Bajos Distintos" (2004), primera producción de la bajista **Natalie Gampert**, suiza aclimatada en Colombia y rodeada de jóvenes músicos colombianos que tiene una interesante propuesta de

música contemporánea mezcla el jazz, el folclor, el rap, el funk y rock con un sonido nuevo y con personalidad propia. En esta producción participaron algunas figuras ya reconocidas: **Orlando Sandoval, Roberto Cuao, Rafael Sandoval, Germán Sandoval, John Cardona, Pacho Dávila, Luis Pacheco**, entre otros.

Por otra parte, El Quinteto **Primero Mi Tía** (2005), del baterista caleño **Jorge Sepúlveda** es otra propuesta que equilibra inteligencia y agresividad para presentarnos ideas musicales de gran interés, nacidas de la tradición, pasadas por los lenguajes urbanos y asumidas en el lenguaje de la improvisación para ofrecernos tal vez algo de lo más fresco y raro de nuestras últimas producciones nacionales con gran proyección. El grupo lo integran **Alejandro Forero** (guitarra), **Liliana Serrano** (saxo, flauta traversa y melódica), **Juan Manuel Toro** (contrabajo), **Juan David Castaño** (marimba de chonta, cajón).

El **Cuarteto Experimental de Barranquilla** presentó en 2005 su trabajo "Jazz Fusión", que reúne seis temas en los que nuestros ritmos vernáculos como el chandé, el fandango y la cumbia reciben las influencias y procedimientos del jazz, el rock y la experimentación para ascender en una propuesta centrada en las voces de la guitarra y el bajo, puestas en los trances más inusitados mientras el baterista juega con los ritmos nuestros para sostener el duelo permanente de las cuerdas. El grupo lo conforman **Adalberto Marrugo** en el bajo y dirección, **Javier Rubio** en la guitarra, **Israel Charris** en la batería y **Jacobo Álvarez** en la percusión.

Otros formatos

Juancho Torres & su Orquesta, en formato big band, trae en el volumen 18, "Gala de Porros y Fandangos", 2004, algunos cortes de expresa intención jazzística, como el tema "Mambo Inn", clásica composición de latin jazz con arreglo de Agustín Rodríguez, pieza en la que se destacan secciones de improvisación de la trompeta y el saxo barítono.

En el corte 5, "El Twist de Juliana", composición de Agustín Rodríguez, si bien es cierto que la pieza tiene ritmo de twist no hay

que desconocer que este ritmo es un sucedáneo del jazz por vía de rithm & blues. La atmósfera de las grandes bandas de salón bailable de finales del 40 y comienzos del 50 marcan toda una época en la divulgación y popularización de la música de Estados Unidos.

La más reciente producción fonográfica de Juancho Torres & su Orquesta, titulada "Un Sueño Llamado Porro", trae un estándar de jazz, registrado como "Mosaico Juliana No. 28", en Homenaje a Glenn Miller, con los siguientes temas "Moonligth Serrenade", "Red Ross-Adios", "Kalamazzo", "American Patrol" e "In the Mood", piezas instrumentales con un buen arreglo y color orquestal que define a la orquesta de Juancho Torres.

Pero, más allá de lo expresamente aludido y asumido como jazz, como en el caso de los temas mencionados, habría que decir que la modalidad de los arreglos y la aspiración sonora fundamental de esta big band, consecuente con su naturaleza y con los referentes históricos de la música colombiana, tiene una marca orquestal en el lenguaje, en los arreglos, especialmente en porros y cumbias, que la hacen estar más cerca de conceptos jazzísticos en la línea melódica y en la estructuración armónica de sus piezas.

La **Orquesta Filarmónica de Bogotá**, bajo la dirección de Andrés Orozco Estrada como conductor invitado prensó el CD No. 7 de la Serie Memorias Musicales Colombianas, 2004, con 13 cortes, entre ellos: "Tolú", "Ay sí, sí", "Pachito Eché" y "Colombia Tierra Querida", obras estas con arreglos jazzísticos que enriquecen la música nacional dentro de la propuesta de maridar los aires colombianos con el lenguaje del jazz.

La introducción de "Tolú", gaita de Lucho Bermúdez la inicia con aire de patacumbia, tratamiento que el arreglista toma del compositor en la búsqueda de un fraseo jazzístico original; después, una improvisación del clarinete que delata al Lucho Bermúdez instrumentista y con un aliento jazzístico que cruza la obra desde el diseño del arreglista Ricardo Hernández Mayorga.

El joropo "Ay sí, sí" del compositor Luis Ariel Rey con arreglo de Javier Fierro luego de la obertura y la enunciación del tema hace una cita expresa de un aire de "Porgy and Bess" de Gershwin en la cual

se intercalan imágenes sonoras entre el joropo llanero y la referencia jazzística anteriormente citada.

El son paisa "Pachito Eché", un clásico tema de las orquestas de salón en Colombia, escritura de Álex Tovar, recibe en el arreglo por parte de Ricardo Hernández Mayorga un tratamiento armónico entre mambo y jazz en alusión directa a la atmósfera musical bailable de la década de 1940 y a la internacionalización del tema por Lucho Bermúdez, Dámaso Pérez Prado y Benny Moré.

La cumbia "Colombia Tierra Querida" de Lucho Bermúdez con arreglo de Isauro Pinzón le pone al tema original un rasgo del concepto jazzístico, en el cual él se muestra con un aporte extraordinario. Una obra que recurre a diversos matices tímbricos que propone la percusión para darle desarrollo a una línea melódica que juega a manera de suite con trozos diferentes del cancionero americano: danza, bolero, ranchera, pasaje llanero, una especie de marcha española y tango hasta lograr el desarrollo rítmico de la cumbia con expresiones melódicas que referencian al mundo gozoso de la costa norte de Colombia.

Nota a la discografía

Es indudable que tenemos una producción discográfica muy pobre en el campo del jazz en nuestro país muy a pesar de los 84 años que tiene el jazz de estar históricamente en nuestra vida nacional y a los 81 de haber tenido Colombia la primera orquesta de este género. Aunque también habría que recordar, como lo vimos, que la primera producción propiamente dicha de jazz que se da en el país es apenas la que Zumaqué propone como tal en 1981 con "Macumbia".

Solo en los últimos años 15 años con el advenimiento de los festivales nacionales e internacionales de jazz que se realizan en 5 importantes ciudades del país ha habido una interesante movida de creación de grupos y de producciones discográficas que de alguna forma han disparado las distintas experiencias de jazz que se agitan entre distintas generaciones. Aunque en esencia, solo exceptuando a Bogotá y a Medellín, son muy pocos los lugares para mostrar el género en mención y pocas las agrupaciones dedicadas a hacer jazz como un estilo y forma de vida musical.

Lo importante aquí es dejar claro entonces que esta relación no es un inventario exhaustivo y no refleja siquiera lo que pudiera ser una discografía incompleta del jazz en Colombia. El esfuerzo colectivo de un grupo de amigos amantes del jazz nos ha permitido intercambiar los discos y dar a conocer los números que se van adquiriendo para difundirlo.

Capítulo XI

REFLEXIONES SOBRE EL JAZZ LATINO

El tema es polémico a partir de su sola nomenclatura o enunciado: jazz latino, latin jazz, jazz afrocubano, afrocuban jazz, cubop... Los ortodoxos y puristas preferirían hablar y escribir sobre el jazz simplemente, sin más; pero la vida es dinámica y, por supuesto, el arte musical tiene que cumplir con la dialéctica de los acontecimientos sociales e históricos.

Entonces, desde las perspectivas de los cambios eminentes, el latin jazz o para apalabrarlo en el idioma de Cervantes, el jazz latino, es una realidad comprobable, con el respeto de Ray Barreto, o de Guillermo Barreto, o de todo aquel que quiera negarlo, sea músico, historiador o simplemente aficionado, pues son muchos los que se orillan en esa acera; sin embargo, otros afirman lo contrario. Pues la reflexión sobre el jazz latino sin lugar a dudas, trasciende el casillero que impone la industria del disco con sus respectivas categorías musicales.

El jazz pone en realce la música de los negros estadounidenses, su difusión mundial y su estudio concienzudo en el mundo le ha creado indudablemente adjetivaciones, pero a la luz de hoy resulta anacrónico hablar del jazz como música negra. El jazz con su característica de acento sincopado en la parte rítmica y melódica, que en principio fue señalada de cacofónica, de aullido sin sentido, hace mucho tiempo dejó de serlo, para ser tratada como un lenguaje musical altamente evolucionado.

Al construirse las grandes edificaciones sonoras del jazz como música cruzada por diferentes etnias fue creando el camino para que sugiera lo que algunos llaman el surgimiento del latin jazz.

Cabe entonces preguntarse acudiendo a sus antecedentes históricos qué es el jazz latino. Como toda pregunta requiere y exige de una respuesta, acudimos a un especialista en el tema en su doble dimensión de músico e investigador musical y escritor, el maestro Leonardo Acosta en su excelente libro *Raíces Del Jazz Latino. Un siglo de jazz en Cuba* (Editorial La Iguana Ciega).

Y ya al entrar en la década de los 40, difícilmente podríamos decir que existía un jazz cubano con características propias más o menos definidas. Nuestros músicos –ya lo hemos dicho– lo mismo interpretaban jazz que cualquier tipo de música cubana, pero todavía no existía una integración de ambos lenguajes. Como es de suponer,

los jazzistas cubanos tomaban como referencia los estilos de instrumentistas y arreglistas norteamericanos de jazz. No es fácil tampoco establecer con exactitud los repertorios de las agrupaciones de esa época en cuanto a la música norteamericana, ya se trate de la genuina producción jazzística o del arsenal jazzístico del Tin Pan Alley incorporado luego al jazz tanto allá como acá.

(...) Gracias a la inmediatez de la radio y de la cercanía geográfica, que permitía el rápido ir y venir de discos y música impresa, las piezas del repertorio norteamericano llegaban con inusitada actualidad. El lapso entre la puesta en venta de un disco o edición musical impresa en Estados Unidos y su estreno por una banda cubana era cuestión de semanas.

(...) Sería erróneo buscar siquiera trazas de lo que fue primero posteriormente el jazz afrocubano en la música que hacían las orquestas cubanas en las décadas de los años 20 y 30. Interpretaban, eso sí, tanto los géneros cubanos como el jazz. Imperceptiblemente estas bandas, al igual que las que actuaban en Nueva York iban sentando las bases para la explosión del Afro Cuban Jazz en la siguiente década. La fusión decisiva entre ambos idiomas ocurre en Nueva York, y no solo por el renombre de sus protagonistas y la mayor difusión que tuvo ese movimiento (disco, radio y prensa), sino ante todo por la conciencia que tenían sus creadores de lo que estaba ocurriendo y de su eventual importancia para el jazz y la música afrocubana.[205]

El jazz latino o afrocubano se fue gestando tanto en Estados Unidos como en Cuba, cuando los músicos experimentan con los instrumentos rítmicos del folclor afrocubano que aplican a las melodías y a las armonías jazzísticas que predominaban en la década del 40. El dominio en el fraseo, dicción y el sentido rítmico en ambas músicas se fue adecuando a la percusión de la rítmica cubana, y en un ir y venir de esas dos culturas musicales se fue definiendo el jazz latino. Orquestadores estadounidenses bebían en la musicalía cubana y se fundamentaban en el concepto polirrítmico de lo afrocubano para orquestarlo y arreglarlo en consonancia a la música norteamericana.

Acosta señala: "En resumen, queremos decir que el 'jazz latino' o

205. Op. Cit., pp. 66, 67.

'afrocubano' se fue gestando simultáneamente en Nueva York y La Habana, con la diferencia de que aquí constituyó un proceso silencioso y casi natural, prácticamente imperceptible, sin que se pretendiera crear un nuevo estilo de fusión y sin la mínima posibilidad de obtener respaldo o promoción en caso de que alguien intentara crearlo".[206]

A modo de antecedente Marsahll W. Stearns expresa que en 1931 la auténtica música latina encontró sus primeros experimentos con Cab Calloway cuando grabó "Doin'g the Rumba" (Tocando rumbas), y más adelante con la ayuda del trompeta y arreglista cubano Mario Bauzá produjo un número considerable de piezas de jazz con sabor cubano.

Luc Delanoy en su obra *Caliente, una Historia del Jazz Latino*, considera a Mario Bauzá y a Frank Grillo –Machito– como los verdaderos gestores del jazz latino reconociendo sus antecedentes en obras como "Saint Louis Blues", grabada en 1931 por la orquesta de los Hermanos Castro, la versión de Sydney Bechett con la Haitian Orchestra en 1939 y el tema "Estoy Cansado" de Cab Calloway y Mario Bauzá.

Bauzá, con una expriencia de 10 años tocando en bandas de jazz en Estados Unidos, en 1941 dirige la orquesta de Frank Grillo en Nueva York, cambia la estructura así: cinco saxos, tres trompetas, dos trombones y un conguero para enriquecer la sección rítmica buscando competir directamente con las grandes bandas americanas pero haciendo sonar únicamente musica cubana. Solo que los conceptos de orquestación remitían a Cab Calloway y Chick Web, que eran a la larga los sonidos deseados.

Los Afrocubans de Machito y Mario Bauzá –apunta Delanoy– sería la primera orquesta que incorporaría armonías y solos de jazz utlizando simultáneamente una sección completa de percusiones afrocubanas como conga, bongos, claves, maracas y güiro. El camino de Grillo y Bauzá cambiaría sin dudas el rumbo histórico de dos lenguajes diferentes pero con un común denominador: la herencia de la etnia africana como elemento sustanciador.

La orquesta de Machito & Afrocubans, con una base rítmica

206. *Ibid.*, p. 69.

afrocubana y con armonías de jazz, propicia una nueva sonoridad en Nueva York. "Tanga", grabado en 1943 sería la experiencia culminante de ese proceso que se venía gestando de forma simultánea en Cuba y Estados Unidos.

El hermoso engendro de los Afrocubans seduce entonces a dos luminarias del jazz norteamericano que buscaron de inmediato hacer parte de este proceso musical: el trompetista Dizzy Gillespie y el pianista Stan Kenton que no ocultaron su admiración por aquella creación que no es más que el jazz hecho y tocado por hombres del Caribe y del resto de América donde predomina el elemento latino en su cultura.

En el libro *Análisis Histórico del Jazz Hasta Nuestros Días*, Freddy Russo nos cuenta que los directores de orquestas Fran Grillo "Machito", Mario Bauzá, Dizzy Gillespie y Stan Kenton, fueron los músicos que lideraron lo que hoy se conoce como jazz latino. Y de aquella semilla sonora hoy se difunde universalmente ese jazz con su tinte y acento rítmico-melódico distinto, es decir, característico como habla de un lenguaje que toma distancia del estadounidense.

El libro *Latin Jazz* de Raúl Fernández, lleno de ricas imágenes fotográficas, la mayoría de ellas desconocidas, apunta hacia la historia del encuentro entre el jazz y las rítmicas diversas del suelo americano, y con prioridad en la cultura musical del Caribe. Se trata de establecer raíces y rutas musicales con el concurso de sus actores esenciales, los músicos que hacen jazz, y definen un toque latino maridado con el jazz.

El cruce permanente de hombres y culturas amplían siempre el panorama del arte musical y una imagen de esa realidad la retrata el músico estadounidense Al McKibbon, citado por Fernández:

Cuando empezamos a tocar cosas con un sabor latino en el grupo de Dizzy Gillespie ocurrió una especie de magia..., cosas como "Woody'n You", "Nigth In Tunisia", eran maravillosas con las congas... y cuando tocamos "Cubano Be, Cubano Bop" y "Manteca" en el Apollo, creí que la platea alta se iba a caer con todo y bisagras... porque Chano realmente estuvo fenomenal.[207]

207. *Ibid.*, p. 54.

Mario Bauzá, explicando sus diferencias con Dizzy Gallespie, dice: "Lo que hice primero y siempre, fue poner la línea del contrabajo y la del piano del estilo tradicional cubano. Dizzy no hacía eso. Su punto fuerte era... que él había sido uno de los creadores del bebop, así que esa era su base... y a eso le agregaba unas congas allí... algunos de nuestros números pueden sonar parecidos pero esa es la diferencia entre el enfoque de Dizzy y el mío".[208]

El aporte de creadores, arreglistas, directores e instrumentistas de alta calidad nacidos en América Latina, España y Portugal son el soporte que permite que se hable del jazz latino como bien apunta Nat Chediak en su comentado *Diccionario de Jazz Latino*. De alguna manera, el jazz latino encuentra en la obra de Nat Chediak la justa medida al reconocimiento de músicos geniales cuyos nombres han sido excluidos de los libros de música y enciclopedias de jazz editadas en Estados Unidos. De acuerdo con Chediak la mayoría de obras del jazz latino son en su esencia jazz afrocubano y esa adjetivación resulta indiscutida en el mundo del jazz. Hay que distinguir que una cosa es el jazz latino y otra es la salsa; que en mucha salsa se perciba el viaje armónico y las frases jazzeadas, es algo diferente. De tal manera que no se puede olvidar que muchos músicos que contribuyeron con la salsa venían de una práctica y una experiencia jazzística.

Miguel Iriarte en su conferencia "Las Peripecias del Jazz Latino" afirma que "el Jazz Latino es el estadio evolutivo más importante al que ha llegado nuestra música popular latinoamericana en toda su historia. Es la máxima progresión musical de sus raíces (salvo la música clásica de espíritu nacionalista que tiene nombres tan importantes como Chávez y Revueltas, en México; Ginastera, en Argentina; Mejía, en Colombia; Villalobos, en Brasil) dichas estas en un lenguaje en donde lo elemental y lo ingenuo de lo melódico-anecdótico de nuestras manifestaciones sonoras y rítmicas se entremezclan con las complejidades armónicas y los ritmos cruzados del Jazz, conformando así un discurso de indudable modernidad sonora, solo comparable a otros fenómenos de nuestra creación artística, como la novelística cortazariana, la poesía de Lezama Lima, la pintura de Roberto Matta o de Obregón, o las películas de Eliseo Subiela".[209]

208. Ibid., p.57.

209. Miguel Iriarte. Las Peripecias del Jazz Latino. Conferencia dictada en el marco de las actividades académicas de Barranquijazz 97.

Jazz Latino colombiano
(Pretexto para una discusión)

Otra vez la cuestión de origen, la dificultad en la precisión, y la recurrente frase de que quizás sea "Maqueteando", el tema compositivo de Lucho Bermúdez, –una fusión de porro con jazz swing– que se convierta de manera tentativa en la grabación que hace el guiño para decir, y en los permanentes dimes y diretes, especular un poco, como pieza pionera del pretendido jazz colombiano. Hasta ahora, simples suposiciones y nada riguroso para afirmar que sí, es esta obra la que inaugura el rótulo en mención. Al precisarse la fecha de grabación de "Maqueteando" tal vez, a finales de 1950 como la primera pieza de jazz colombiana, entonces, la misma obra al estructurarse sobre un motivo de porro tendría un doble mérito en ser al mismo tiempo el primer jazz latino colombiano.

En el contexto colombiano sí sería válido hablar del jazz latino partiendo desde la fusión con los aires folclóricos de Colombia, o simplemente hablar de un jazz colombiano que apenas despunta y decir que el jazz aquí adquiere un tono de nacionalidad al mezclarse con las diversas manifestaciones folclóricas y músicas propias, como se supone que sucedió en los casos del tango jazz en Argentina, el bossa jazz en Brasil, el mismo jazz afrocubano en Cuba, o el flamenco jazz de España.

Para tener elementos de discusión podemos acudir ya a abundantes documentos discográficos que son prueba fehaciente de que existe un amplio catálogo de piezas jazzísticas construidas en la base de una mixtura de música colombiana y jazz, y que bien pueden entrar en la categoría de lo que pudiera llamarse jazz latino colombiano. Allí están entonces para corroborarlo "Macumbia" de Zumaqué; o "Cumbia, Sol, Arena y Mar", de Edy Martínez, grabado en Nueva York en 1987; o "La Cumbiamba", de Bobby Sanabria. Y en ese mismo terreno resbaladizo podríamos señalar a Justo Almario en obras como "Siciliano" (1990), "Andeando" (1991), o "Street Sax" (1992) y "Cumbiamba" (1998). Otros ejemplos pueden estar en Ken Biswell, en Óscar Acevedo, en Daniel Moncada, en Antonio Arnedo, en Héctor Martignon, en Lucía Pulido, en Simón Char, y en muchos otros.

Por otro lado, los músicos de jazz que han realizado una trayectoria local y han reflexionado a partir de sus propias experiencias con la música colombiana y el jazz, al margen de qué tipo de influencia se refleja en sus obras compositivas, arreglos e interpretaciones desde la opción organológica con la cual se valen para hacer música, apuntan hacia la idea de llegar a un ámbito conceptual en el que se pueda defender una música propia evolucionada y resuelta en una nueva expresión que vuele desde sus raíces hacia lo universal contemporáneo.

Pero lo que sí está claro es que demarcar el origen de una pretendida sonoridad del jazz latino desde Colombia resulta tan complejo como definir qué tipo de jazz se tocó en los alegres años 20. Aunque no está de más señalar el trabajo de Zumaqué, "Macumbia" (1981), como la posible expresión tardía de nuestro jazz latino colombiano, habida cuenta que es un concepto composicional y orquestal de mayor elaboración que el de su predecesor, el maestro Lucho Bermúdez con "Maqueteando".

La música colombiana ha entrado con fuerza en los últimos años en los circuitos comerciales del mercado mundial, como consecuencia de la globalización cultural y económica que ha desaparecido las fronteras, y para efectos de una mejor comprensión general, es mejor hablar del jazz que se hace en América con elementos de cada cultura ya sea en Estados Unidos, o en cualquier lugar del mundo.

Al establecer unos linderos tentativos a la luz de hoy el fenómeno del jazz latino colombiano es más ubicable en espacio y en tiempo, y músicos como Héctor Martignon, Antonio Arnedo, Juan Carlos Quintero, Luis Fernando Franco, Juan Camacho, Guillermo Acevedo, Óscar Acevedo, Gabriel Rondón, Guillermo Guzmán, Juan Sebastián Monsalve, Jay Rodríguez, Jairo Moreno, Jorge Fadul, entre otros, han mantenido el constante incremento que propende por un jazz cada día más universal pero con los visos de la sonoridad de la rítmica colombiana.

Latin Jazz y Salsa
(Pretexto para otra)

En el contexto colombiano se han escrito algunos ensayos críticos sobre el tema y resulta supremamente interesante citar algunos de estos trabajos que puntualizan una polémica de tono académico y al mismo

tiempo, de un sabor irónico que cuestiona que lo uno no es lo otro.

¿Dónde está el jazz del latin jazz? Crítica dura y fundamentada en un saber serio y no una postura de simulador; Óscar Gómez Palacio es un acucioso conocedor e investigador musical que ha venido escribiendo sobre jazz, su valoración y percepción sobre el género le otorga un cierto respeto a la hora de pergeñar sus notas, y no se anda por las ramas para exponer sus criterios.

¿Qué hago para saber si lo que escucho en este momento es jazz? Es una de las preguntas más difíciles que suelen hacerle a este columnista, público y estudiantes en universidades, conferencias, seminarios y reuniones privadas. Considerar una respuesta precisa, sería como esperar una específica y concreta definición de lo que es el jazz. Carecemos de ella a no ser que recurramos felices e inocentes al diccionario o la enciclopedia. No buscamos entonces una definición: buscamos un acierto. Porque jazz es Ellington y Jarret, Armstrong y Marsallis, la Holliday y la Winstone. Jazz son todos los estilos e infinidad de conceptos allí incluidos. Y, al final, podríamos decir que jazz es aquello que escuchamos y parece jazz. ¿Será tan fácil?

(...) para legiones de aficionados y muchos especialistas el bop de los años 40 significó la muerte del jazz. No fue así, para otros el *free* de los 60, el suicidio protagonizado por los mismos músicos negros. Y el latin jazz no fue más que un coqueteo, genial y acertado, protagonizado por los boppers de los 40 (Parker, Gillespie, Wynton Kelly) con la música afrocubana y de los músicos *cool* de los 50 y 60 con el samba brasileño.

(...) Cuando escuchamos latin jazz esperamos que sobre el elemento afro latino impere lo jazzístico definido en acordes, melodías, armonías, cierto ritmo en la batería, el fraseo de los instrumentos, es decir, eso que "sentimos" como jazz. Aspiramos a que dos músicas produzcan una tercera sin perder elementos básicos de las primeras dos: jazz y trópico. Pero buena parte del latin jazz de hoy es confundible fácilmente con la salsa: el ritmo, el típico sonido del piano ripiado, los vientos, la amplia presencia de la percusión y la clara referencia al Caribe. De pronto, como un fugaz rayo de luz, el piano suelta una pequeña melodía o una armonía de jazz, o lo hace el bajo con el ritmo, ¿pero esto lo hace latin jazz?

Encontramos rasgos de jazz en las viejas grabaciones de salsa y boogaloo del pianista Ricardo Ray, en los Palmieri, en el trompetista Jerry González, mucho de jazz, hasta la conformación orquestal, en Pérez Prado, pero muy poco en la orquesta del pianista colombiano Edy Martínez que escuchamos el miércoles 4 de mayo en la Luis Ángel Arango. Es un hecho que asistimos a un concierto de salsa donde solo hubo una pieza de jazz de Thad Jones, monótona, fría (no *cool*), falta de intensidad, casi un relleno. Un blues cha cha chá del viejo saxofonista de Count Basie, hoy encargado de la orquesta Frank Foster, una pieza de claro toque de funky de Mario Baracaldo lleno de salsa y unos mambos de jazz a los que en el programa de mano le sobraba el término latin, o sea mambo latin jazz.

(...) Martínez fue claro cuando nos dijo que el concierto sería de latin jazz. ¿Tendremos entonces que acabar con la clasificación latin jazz por física muerte del género así como en el Brasil ya nadie habla de bossa nova?

(...) Para la segunda parte, el programa sonaba igual: sobremusicalizado, como en Six for Rose, donde hubo tantos cambios y arreglos que, como sucede con ciertos actores que se sobreactúan, se oía excesivo. Faltaron los contrastes en un sonido plano y homogéneo. El público se emocionó con los solos a falta de mayor claridad en la orquesta.[210]

Hablar o escribir de música supone dos territorios claramente diferenciados: uno desde la estructura externa y contextualizado con la historia, el arte y los fenómenos sociales y culturales; casi siempre, conceptualizado desde categorías ajenas al propio discurso musical. El otro abordaje, desde la estructura interna, es decir, el sonido como materia prima y su tratamiento sonoro, tomar la música desde un criterio eminentemente musical, análisis de partitura, forma y contenido: ritmo, melodía, armonía y tímbrica; y además, el marco social e histórico y cultural del cual el analista no puede sustraerse. Una tercera opción, la que impone el gusto estético y la pasión desmedida que cobra las ligerezas de los alinderamientos musicales.

La crítica de Gómez Palacio es necesaria en un país de imposturas

210. *El Espectador*, viernes 13 de mayo de 1994.

y arrogancias donde este ejercicio casi siempre, cae en el halago empalagoso; desde luego, la tradición anterior no permite ver al criticado, que se puede tomar distancia conceptual y analítica sobre el objeto de arte donde recae la acción crítica, y no sobre lo personal del individuo que propició el hecho de arte. El criterio ponderativo del analista es una conjuntura de razón y elementos estéticos y, estésicos (deleite gozoso de los sentidos por las imágenes sonoras que percibe el oído y que se metaforizan espacialmente) del conocimiento y el saber artístico. Crítica viene de criterio, de análisis, de estimar un hecho: en este caso concreto, el latin jazz. Es un cara a cara entre la emoción y los lenguajes del arte musical y los argumentos de la razón operativa.

El músico mediante su práctica estética crea la audiencia, en este caso particular con el latin jazz; los comentaristas musicales operan con la materia prima con la cual trabaja el músico y él o ellos, contribuyen a la formación valorativa de escuchar música, y en ese mismo plano la divulgación musical que hacen las emisoras. El crítico orienta y propone, nunca impone, debe sugerir opiniones y desarrollar otras miradas que enriquezcan el acontecer artístico. El espacio del jazz siempre ha sido reducido, de ahí la necesidad por propender por la formación de nuevos espacios y de público, desde esa perspectiva, es de real importancia las miradas críticas.

Africanerías

En otro excelente trabajo Óscar Gómez Palacio, titula: "No es África, no es jazz, es el moderno Wandel" en el Festival Iberoamericano de Teatro de Bogotá. Gómez Palacio afirma que en África no había ni hubo jazz; aclara de inmediato, que ahora sí lo hay, porque se ha convertido en una música universal. "Al escuchar a Wandel descubrimos claramente varias cosas: Su música, como el jazz norteamericano temprano, se origina en una visión total de la vida en la cual la música, a diferencia de la culta europea no conforma un ámbito social separado ni independiente."

Resalta el papel de la música en la vida social y cultural del África. Está inmersa en ellos como un acto más de la vida, es decir, es orgánica y por eso es presencia sustantiva entre ellos, no es abstracta,

presenta valores reales de una estética que le canta a la vida y a la muerte, porque es total.

Wandel nos demostró con su grupo la complejidad que se da en la relación directa entre jazz y música tribal africana occidental. Hay que hacerla, hay que lograrla de la manera artificiosa –en el buen sentido– de que todo arte se nutre.

La primera parte del programa, dice Gómez Palacio, fue quizás la más jazzística, por un lado, todos los instrumentos son africanos a excepción de los saxos. Aquellos hacen la parte rítmica y armónica, y Wandel con los saxos, hace la melódica. Los africanos están presentes en la percusión y las cuerdas y lo jazzístico en los saxofones. Los músicos africanos vestidos de acuerdo con sus valores culturales y Wandel a la occidental, –apunta Gómez Palacio–.

"De ese híbrido surge una forma musical que no es jazz estrictamente, pero tampoco música africana. Es una mezcla bien interesante en la que podemos establecer semejanzas y diferencias pero nunca una totalidad." El crítico sugiere, que si el espectador se abstrae de la sonoridad del saxofón, escuchará música africana rica, variada, compleja, polirrítmica y con instrumentos como las marimbas o xilófonos que simultáneamente hacen ritmo y melodía. Valga decir, que el apunte crítico señala poner atención en dos tipos de timbres diferenciales y que obedecen a dos contextos geográficos, históricos y culturales diferentes. El concepto orquestal es integrativo, nadie sobresale en un plano protagónico, es fundamentalmente colectivo.

Momo Wandel mostró la música tribal africana, su *feeling* y solos que expresan su semejanza con el jazz en su sentido cabal, sin perder de vista el sentido colectivo; los *breaks* dejaban y daban realce a los silencios, este rasgo lo señala Gómez Palacio como un acto eminente en que los instrumentos callan, un espacio vacío de sonidos, ricos en intensidad interior.[211]

De acuerdo con la percepción de Gómez Palacio el grupo del músico guineano Momo Wandel, era una lección de primera mano para acercarse auditivamente a la música de África Occidental, lugar de

211. Recorte de prensa, sin más datos.

donde provinieron las diversas etnias de África a América. Y a su vez, permite de manera clara percibir qué es el jazz y sus complejas relaciones con las expresiones musicales de África.

En otro interesante ensayo escrito a cuatro manos: Sergio Santana y Octavio Gómez, exponen los argumentos que lo llevaron a titular: "La salsa ha muerto, ¡viva el latin jazz!".

La salsa se murió de inanición, de falta de creatividad, de exceso de onanismo. Se murió, con más pena que gloria, con más nostalgia de tiempos idos que esperanza en los que tuvo que venir.[212]

Se murió la salsa, y según Santana y Gómez, el heredero, el sucesor dinástico dejó al latin jazz. El latin jazz, una música de mayores exigencias en sus elaboraciones y técnicas más complejas y fraseos llenos de emocionalidad y destrezas. Después de una pincelada histórica a modo de antecedente en la década del 40, que justificara por qué el latin jazz es el heredero dinástico de la salsa, los escritores antes mencionados, apuntan hacia su entronque natural: Peruchín, Ray Barreto, Cachao, los hermanos Palmieri, Louie Ramírez, hasta llegar a una nueva tendencia donde surge Richie Ray, quien entra en el jazz latino con clara fluidez y recurre a motivos del repertorio de la música académica señalada como "clásica".

Lo que demuestra Santana y Gómez, como los actores más connotados del mundo de la salsa, a la postre, ellos venían de una experiencia musical con el jazz y los ritmos cubanos. En lo que respecta a Colombia, señalan a músicos que también trabajaron con la salsa y el jazz como Edy Martínez, Justo Almario, Francisco Zumaqué, Jorge Emilio Fadul y Joe Madrid, para solo citar algunos de ellos.

A manera de conclusión

La música es un idioma vivo y constantemente evoluciona; el jazz latino devenido de la tradición jazzística de Estados Unidos es un frondoso árbol de sonoridades cuyas profundas raíces se hallan en

212. *El Heraldo*, 27 de julio de 1997, pp. 8-9.

diferentes suelos de la tierra sonora. La música es el arte quizás más personal que posee la humanidad, y en el jazz el músico comprometido con ese lenguaje sabe mejor que nadie, que lo singular individual se debe a un concepto de la organización del sonido en su forma colectiva.

El panorama del jazz en Colombia y sus cultores cada día más crecientes posibilitan un futuro, una mejor preparación académica sin estrangular lo afectivo-emocional del artista, en cuanto su espontaneidad y sentir; la comprensión del medio cultural y la cobertura hacia donde va dirigida su propuesta estética, hacen del jazz el lenguaje que al relacionarse con el acervo folclórico abre nuevas contingencias a la música colombiana. Por eso, los festivales de jazz en Colombia son los caldos de cultivo para que genere una sonoridad que le otorgue a la música del patio una dimensión de mayor universalidad con base en sus músicos, y el permanente contacto con otras culturas sonoras.

Luego de muchos años, Colombia comienza a sonar con los sonidos de sus músicos, creadores en el campo compositivo, arreglos y la participación de talentosos y diestros instrumentistas, algunos de ellos reinventando viejas composiciones; pero eso se logra con el oficio de hacer música, lo que permite pensar e inventar ideas sonoras y construir un lenguaje distintivo en el habla del jazz.

El jazz desde hace mucho tiempo, más de lo que las personas suponen, dejó de ser una ofensa a los valores morales y renunciaron a llamar su sonido estridente y ruidoso, para convertirse en un cosmos de sonoridades e ideas imaginativas de gran belleza y emotividad. Jazz es construcción de un edificio sonoro inmenso y difícil de encasillar, y más aún de explicar; en veces, las palabras no pueden superar el silencio, de ahí que el jazz sea más proclive a su comprensión escuchando mucho jazz. El alcance del jazz en el mundo lo hace universal, planetario para apalabrarlo en el sentido cortazariano, de tal manera, que desde sus formas evolutivas penetra con fuerza en las músicas populares de cada país, habida consideración que el jazz es música que expresa el ideal libertario; libertad identificada en su improvisación, a manera de que en la individualidad cada músico lo asume en su toque personal. En el jazz y sus períodos y estilos se han manifestados ideas originales, lo que siempre lo hará moderno.

A cabalidad, el jazz es una música universal, hoy más que nunca, cuando el mundo está más comunicado que en ninguna otra época, la rápida información del acontecer jazzístico, lo ha confirmado el ciberespacio. Con el jazz la música de Occidente dejó de ser la "clásica", porque el jazz como otras culturas musicales también lo es y no cabe la menor duda. Así como la palabra se convierte en la primera conquista y gloria del pensamiento, el jazz así mismo, ha logrado esa alta jerarquía indiscutida.

¿Hacia dónde va el jazz en Colombia? Con franqueza, no lo sabemos. Lo que sí tenemos conocimiento pleno, que desde hace un buen tiempo, salió de su estado fundacional, se despojó del ropaje adánico para resquebrajar las acomodaticias reglas de juego de ser música extranjera y malqueriente hecha por los negros. A grandes rasgos, jazz implica convergencia de colores de sonoridades y de culturas que suenan de diferentes maneras.

Después de desandar diversos caminos que otros pasos han recorrido por los atajos del mundo, encontramos que el jazz ha sido un enorme poste indicador por donde transita la música desde hace más de cien años. Y con el Jazzbandismo el fenómeno musical se desmadra al romper los diques de su restricción geográfica, quizás desde la época del corneta alucinado de Buddy Bolden hasta la penúltima tanda de jazz que uno escuche y lo potencialice a un tiempo indefinido; a fin de cuentas, la música es temporal y es donde adquiere forma real para sacudirse de su abstracción.

La música colombiana aún está por explorar, que se conozcan sus más variadas rítmicas, que se utilice su arsenal instrumental y se le otorgue un papel protagónico en las mezclas y fusiones con el jazz y otras formas musicales. Timbres que no suenan en el concierto nacional, simples referencias locales y a veces circula su sonoridad en el plano regional. La aportación del jazz al contexto musical colombiano y el abordaje del lenguaje jazzístico a las expresiones del folclor nacional son hechos que deben estudiarse y divulgarse con mayor profusión.

De alguna manera, *Los Alegres Años Veinte Tras el Formato Jazz Band en Colombia*, primer título del presente libro, busca de manera fundamental dar a conocer la música y los músicos que participaron en el proceso formativo del jazz colombiano, sus formatos orquestales y los diversos festivales de música de Colombia, de qué forma surgen arreglos de jazz en pasillos, bambucos, gaitas, porros, cumbias, chandés, bullerengues, mapalés, vallenatos, currulaos, joropos, pasajes y bundes. El color instrumental y la textura melódica que exponen los timbres de la organología folclórica colombiana a la hora de alternar con instrumentos convencionales dan la medida del desarrollo musical del país. Por eso no es extrañar, que los compositores del género jazzístico recurran a las manifestaciones folclóricas como la veta inagotable donde hay que otear las sonoridades de la tierra, ya sea con referencias directas, o simples señalamientos de carácter elusivo de lo que suena presenta el tinte de las tonadas vernaculares.

El jazz, sus fraseos e ideas, pensamientos, posibilitan la comprensión de otras músicas. El jazz es un universo más complejo de lo que las personas suponen; por lo tanto, nos seduce auditivamente porque está construida con otras sonoridades que la alimenta desde el más lejano pasado.

Bibliografía

Adolfo Salazar. *Las Estructuras Musicales*. Editorial Ricordi, 1970.
Alaín Derbez. *El Jazz en México*. Fondo de Cultura Económica, 2001.
Alberto Salcedo y Jorge García Usta. *Diez Juglares en su Patio*, 1991.
Alberto Burgos Herrera. *Antioquia Bailaba así*. Medellín: Editorial Lealón, 2001.
Alonso Trulls. *Blues*. Madrid, 1996.
Álvaro Ruiz Hernández. *Personajes y Episodios de la Canción Popular*. Barranquilla: Imprepales, 1983.
Alejandro Ulloa. *La Salsa en Cali*. Universidad del Valle, 1992.
Andre Hodier. *Jazz*. Nueva York, 1956.
Cristóbal Díaz Ayala. *Cuando Salí de La Habana 1898-1997: Cien Años de Música Cubana por el Mundo. Puerto Rico*, 1999.
Charles Boeckman. *Breve Historia del Jazz*. Editorial Víctor Leru, 1979.
David Ewen. *George Gershwin*. Buenos Aires, 1947.
Emirto De Lima. *Folklore Colombiano*. Barranquilla, 1942.
Enrique L. Muñoz Vélez. *Adolfo Mejía. La Musicalía de Cartagena*. Medellín: Editorial Lealón, 1994.
----------. La Jazz Band Lorduy. Magazín de *El Universal*, 1991.
----------. Jazz y Música Colombiana. Ponencia, 1996.
----------. Tras el Jazzbandismo en el Caribe Colombiano. Revista *Afrocaribe* No. 5, 1999.
Fabio Betancur Álvarez. *Sin Clave y Bongó no Hay Son*. Editorial Universidad de Antioquia, 1993.
Freddy Russo. *Análisis Histórico del Jazz Hasta Nuestros Días*. Ecoe Ediciones, 1991.
Gunther Schuller. *El Jazz*. Editorial Víctor Leru, 1978.
Heriberto Zapata Cuencar. *Compositores Colombianos*, 1960.
Hernán Schmidt. *La Música Militar*, 1943.
Janheinz Janh. *Las Culturas Neoafricanas*. México: Fondo de Cultura Económica, 1978.
James Lincoln Collier. *Jazz*. México: Diana, 1993.
Javier Aguilera. *30 Años de Música en las Noches Bogotanas*.
Joachim E. Berendt. *El Jazz*. México: Fondo de Cultura Económica, 2001.
John Wilson. *Apuntes de Jazz*, sin más datos.
Jorge Añez. *Canciones y Recuerdos*, 1970.
Jorge Velazco. *La Música por Dentro*. Universidad Nacional Autónoma de México, 1988.

José Pinilla. *Cultores de la Música Colombiana*, 1980.
José Portacio Fontalvo. *Carmen. Tierra Mía. Lucho Bermúdez*. Bogotá, 1997.
Juan Carlos Paz. *La Música en los Estados Unidos*. México: Fondo de Cultura Económica.
Leo Walker. *Great Dance Bands*, Howell-North Books, Berkeley, 1964.
Leonardo Acosta. *Raíces del Jazz Latino*. Barranquilla: Editorial La Iguana Ciega, 2001.
Leonard Feather. The Encyclopedia of Jazz. Nueva York, 1960.
Leroi Jones. *Blues People, Música Negra en la América Blanca*. Editorial Lumen, Barcelona, 1963.
Luc Delannoy. *Caliente*. México: Fondo de Cultura Económica, 2001.
Luis Antonio Escobar. *La Música en Cartagena de Indias*, 1985.
Luis Alberti. *De Música y Orquestas Bailables Dominicanas, 1910-1959*.
Mariano Candela. *Tertulias Musicales del Caribe Colombiano*. Vols. I y II.
Mario Zaldívar. *Costarricenses en la Música*, 2003.
Mary Campbell. *The Duke Wants no Vacation From Music*. Associated Press, 1967.
Miguel Iriarte. Pequeña historia del Jazz en Barranquilla. Ensayo inédito.
Miguel Iriarte. Las Peripecias del Jazz Latino. Conferencia dictada en el marco del Barranquijazz, 1997.
Marshal W. Stearns. *Historia del Jazz*. Barcelona: Ediciones Ave, 1965.
Martín Williams. *La Tradición del Jazz*. Taurus, 1990.
Nat Chediak. *Diccionario de Jazz Latino*, Madrid, 1999.
Néstor Ortiz Oderrigo. *Panorama de la Música Afroamericana*. Editorial Claridad, 1956.
----------. *Estética del Jazz*. Ricordi, 1959.
Peter Clayton & Peter Gammond. *Jazz*. Taurus, 1990.
Raúl Fernández. *Latin Jazz*. Chronicle Book, 2002.
Richard Carlin. *Jazz*. Editorial Voluntad, 1991.
Rocío Cárdenas. *Música Caribeña*. Universidad del Valle, 1992.
Roque Jiménez Urriola. *Breve Historia de la Música*. Barranquilla: Editorial Antillas, 1992.
Sergio Pujol. *Jazz al Sur*. Buenos Aires: Emecé, 1992.
The Jazz Masters, *100 Años de Swing, Jazz en España*, Fasc. Nos. 18 y 19.
Valerie Wilmer. *Gente del Jazz*. Entrevista con Archie Shepp. Editorial Víctor Lerú. Buenos Aires, 1973.

PRENSA

El Porvenir. Varios, desde 1908 hasta 1927.
La Patria. Varios desde 1925 hasta 1931.
Diario de la Costa. Varios, desde 1917 hasta 1944.
El Mercurio, 1928.
La Época. Varios.
La Prensa, Barranquilla. Varios. 1936.
El Fígaro. Varios.
El Espectador. Varios, desde 1950 hasta 1990.
El Tiempo. Varios, desde 1950 hasta 1981.
El Heraldo. Varios.
Diario del Caribe. Varios.
El Periódico de Cartagena. Varios.

ESPACIOS DOCUMENTALES

Archivo histórico de Cartagena.
Archivo histórico de Santa Marta.
Biblioteca Bartolomé Calvo.
Biblioteca San José de Barranquilla
Archivos personales de: Adolfo Mejía, Alberto Abello, Alfonso Múnera, Armando Muñoz, Fernando Guerra, Gustavo Ibarra Merlano, Jorge García Usta, José Carlos Vicalpoma, Luis Fernando Martínez, Moisés Álvarez Marín, Sergio Paolo Solano, Miguel Iriarte.

ÍNDICE

- In memoriam pag. 5
- Consideraciones al margen pag. 7
- Introducción pag. 9

- **Capítulo I**
  El jazz de los comienzos pag. 13
  Las raíces
  ¿Qué es el Jazz?
  New Orleans
  Rutas Sonoras

- **Capítulo II**
  Las Jazz Bands en otros patios de América pag. 25
  Panamá
  Jazz Bands en Cuba
  Jazz en Puerto Rico
  Jazz en Argentina
  Jazz en México
  Jazz en República Dominicana
  Jazz en Venezuela
  A modo conclusorio

- **Capítulo III**
  Los locos años 20 y la aparición del formato Jazz Band en Colombia pag. 35
  Rastros del Jazz en Colombia
  Primeros datos

- **Capítulo IV**
  El jazz en nuestras ciudades I pag. 45
  Barranquilla 1
  - La Primera Orquesta de Jazz en Colombia
  Cartagena 1
  - La Jazz Band Lorduy
  - La mirada de un especialista
  Bogotá 1
  Medellín 1
  Ciénaga
  Barranquilla 2

UNIVERSIDAD JAVERIANA
BIBLIOTECA GENERAL
CARRERA 7 NO. 41-00
SANTAFE DE BOGOTA

- **Capítulo V**
  Década de 1940-1950 pag. 61
  Adolfo Mejía, Pacho Galán y Lucho Bermúdez:
  - (Antecedentes del jazz colombiano)
  Auge de las Jazz Band
  1960: Patacumbia y Jazz
  - Aportes y miradas críticas
  Bogotá 2 (1950-1960)
  Medellín 2
  Cali 1
  Jazz en Bogotá 3 (1960-1970)
  Bogotá 4:
  - 30 Años de música en la noche bogotana

- **Capítulo VI**
  Colombianos en Estados Unidos pag. 85
  Alvaro Escobar
  Edy Martínez
  Justo Almario
  Gabriel Rondón
  José Madrid
  Francisco Zumaqué o la gran revolución del Jazz Colombiano
  Héctor Martignon
  Jay Rodríguez
  Memo Acevedo

- **Archivo fotográfico**

- **Capítulo VII**
  El Jazz en nuestras ciudades II pag. 107
  Cartagena 2: Jazz: grupos, escenarios y espacios de difusión
  - La Kalamary Big Band
  Barranquilla 3 Jazz: grupos y escenarios
  Medellín 3 Jazz: grupos y escenarios
  Bogotá 5
  - Los Arnedo
  - Los Sandoval
  - Presencia de Carlos Flores Sierra
  - Ghost Bands

- **Capítulo VIII**
  La era de los festivales de Jazz en Colombia pag. 137
  Festival de Jazz del Teatro Libre de Bogotá
  Festival de Jazz Bajo la Luna, Cartagena (1993)
  Segundo Festival de Jazz Bajo la Luna (1994)
  Tercer Festival de Jazz Bajo la Luna (1996)
  Festival Internacional de Jazz de Barranquilla, Barranquijazz
  Barranquijazz 97
  Barranquijazz 98
  Barranquijazz 99
  Barranquijazz 2000
  Barranquijazz 2001
  Barranquijazz 2002
  Barranquijazz 2003
  Barranquijazz 2004
  Barranquijazz 2005
  Barranquijazz 2006
  Jazz al Parque de Bogotá
  Festival U Jazz Festival Universitario de Jazz
  MedeJazz Festival Internacional de Jazz y de Músicas del Mundo de Medellín
  Ajazzgo: el Festival de Cali encuentro de creadores de jazz, fusión y experimental
  Festival de Jazz de Manizales

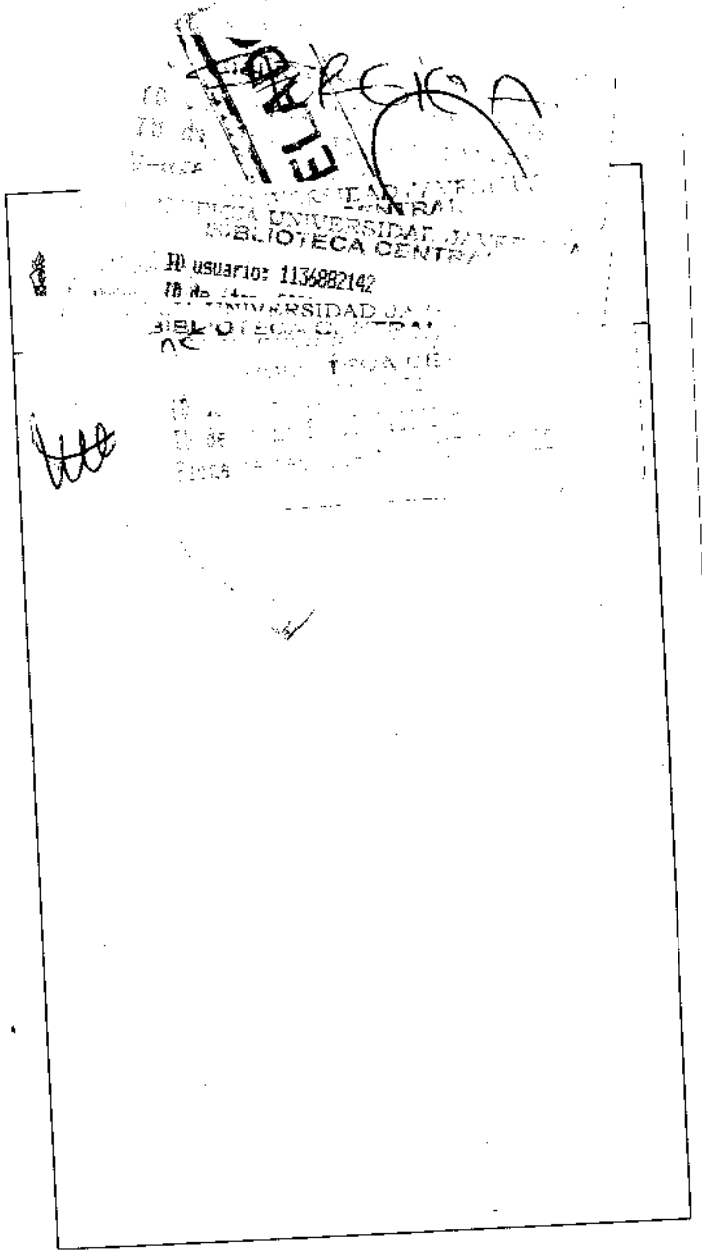
- **Capítulo IX**
  Voces femeninas en el Jazz colombiano pag. 173

- **Capítulo X**
  Discografía jazzística de músicos colombianos pag. 177
  Grupos de proyección jazzística
  - Otros formatos
  - Nota a la discografía

- **Capítulo XI**
  Reflexiones sobre el Jazz Latino pag. 211
  Jazz Latino colombiano (Pretexto para una discusión)
  Latin Jazz y Salsa (Pretexto para otra)
  Africanerías
  A manera de conclusión

- Bibliografía pag. 229

UNIVERSIDAD JAVERIANA
BIBLIOTECA GENERAL
CARRERA 7 NO. 41-05
SANTAFE DE BOGOTA



BIBLIOTECA CENTRAL
BIBLIOTECA UNIVERSIDAD JAVE
BIBLIOTECA CENTRAL
ID usuario: 1136882142
UNIVERSIDAD JA
BIBLIOTECA CENTRAL

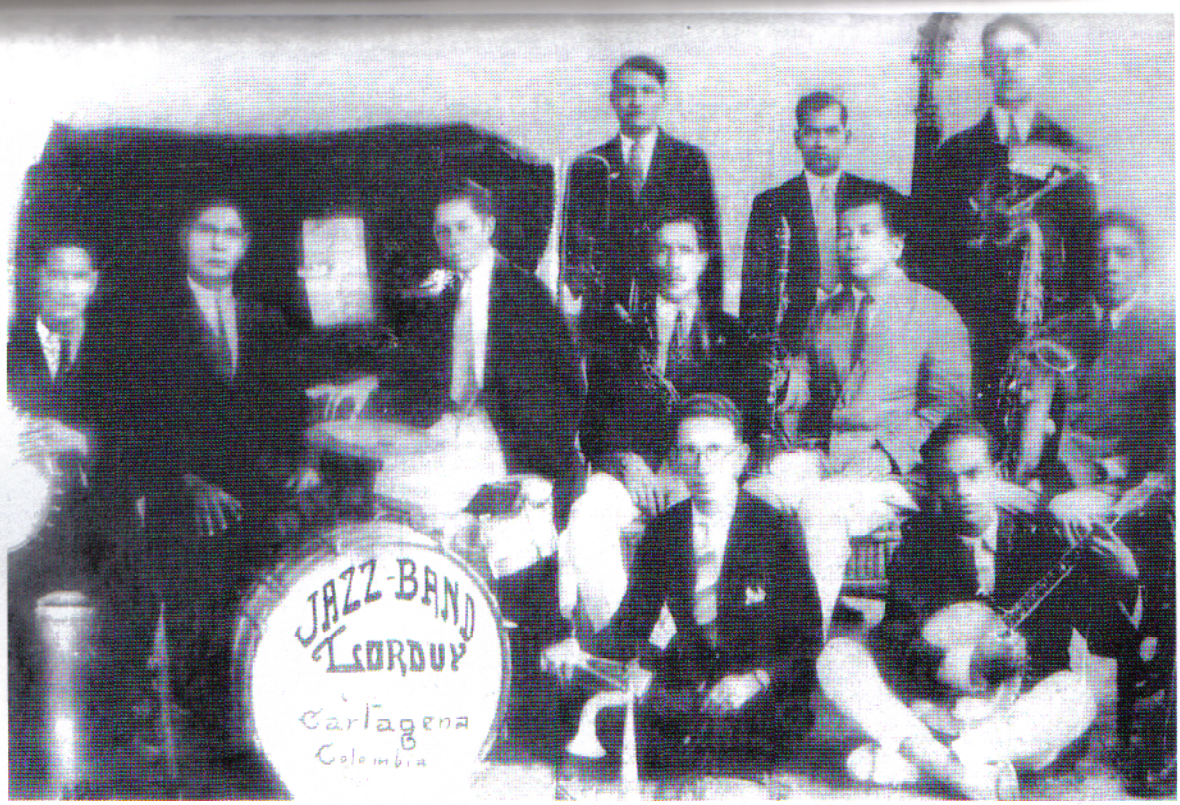
UNIVERSIDAD JAVERIANA
BIBLIOTECA CENTRAL
CARRERA 7 No. 40-62
SANTAFE DE BOGOTA

BIBLIOTECA GENERAL UNIVERSIDAD JAVERIANA
3000060942866296

Otros Títulos de la Editorial La Iguana Ciega

- **El Jardín de las Lenguas Caídas**
  (Arte)
- **Raíces del Jazz Latino, Un Siglo de Jazz en Cuba**
  (Música)
- **Historia del Jazz Latino**
  (Música)
- **Peñaloza en Tono Mayor**
  (Música)
- **Pacho Galán El Rey del Merecumbé**
  (Biografía)
- **Nelson Pinedo El Almirante del Rítmo**
  (Biografía)
- **Sextetos Afrocolombianos**
  (Música y Fotografía)
- **Imagen Temporal de Barranquilla Siglo XX**
  (Historia)
- **Cuentos Populares Costeños**
  (Folclor)
- **Cámara de Jazz**
  (Poesía)
- **Polvos en La Arenosa**
  (Antropología Urbana)
- **Otra visión de la música popular cubana**
  (Ensayo-Música)

UNIVERSIDAD JAVERIANA



Orquesta Jazz Band Lorduy (1923) de izquierda a derecha: Roberto Delgado (banjo); Leonidas Lorduy (batería); Adolfo Mejía (pianista y director); Gabriel Peña (clarinete); Daniel Niño (Clarinete); José Aureliano Tejada (saxofón); sentados en la parte delantera: Vicente Carlos Iglesias (Cantante) y José Luís Lorduy (banjo); atrás: José Pianeta Pitalúa (trombón de pistón); Francisco Lorduy (contrabajo y fundador de la orquesta) y Gabriel Whitner (violín).

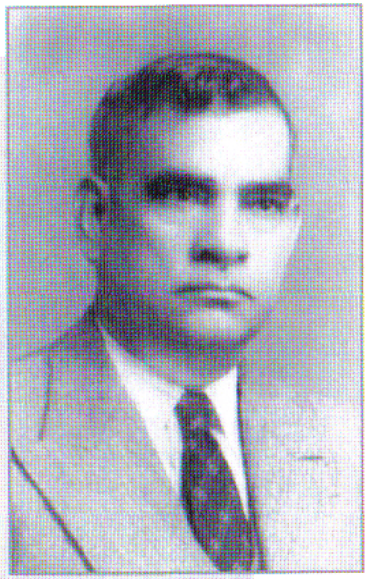
UNIVERSIDAD JAVERIANA

El Jazz Pasos, Medellín (1927).

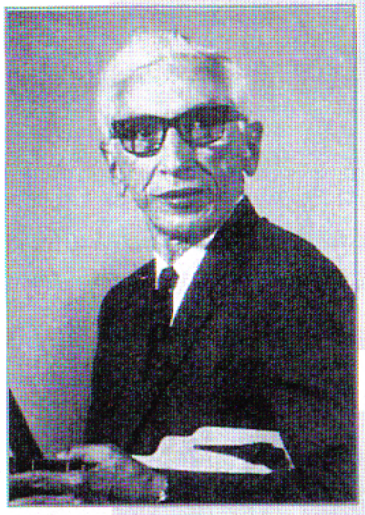
Francisco Lorduy Benito Revollo, creador de la Orquesta Jazz Band Lorduy y contrabajista. Y director de la Banda de la Armada Nacional, 1949.

Jazz Nicolás en la década de 1420 (Medellín).

UNIVERSIDAD JAVERIANA



Francisco Lorduy.



Antonio Fuentes
(director de Discos Fuentes).

Alberto Flórez
(saxofonista de La
Jazz Band Dempsey).

Dámaso Tobinson
(contrabajista y director
de la Orquesta Melodía).

Orquesta
Panamá Jazz Band
(1921); algunos músicos
de la agrupación, entre
ellos, Manuel
Guillomane
(trompetista).

UNIVERSIDAD JAVERIANA

Miguel Herrera (banjoista de la Orquesta Alegría Jazz Band) y miembro del equipo de béisbol Libertador del barrio Pekín de Cartagena). De izquierda a derecha tercero de la primera fila.

Orquesta Nuevo Horizonte Jazz Band; Miguel Fuentes (banjo); José Arrieta (guitarrista de pie); Ricardo González (Batería), entre otros músicos.

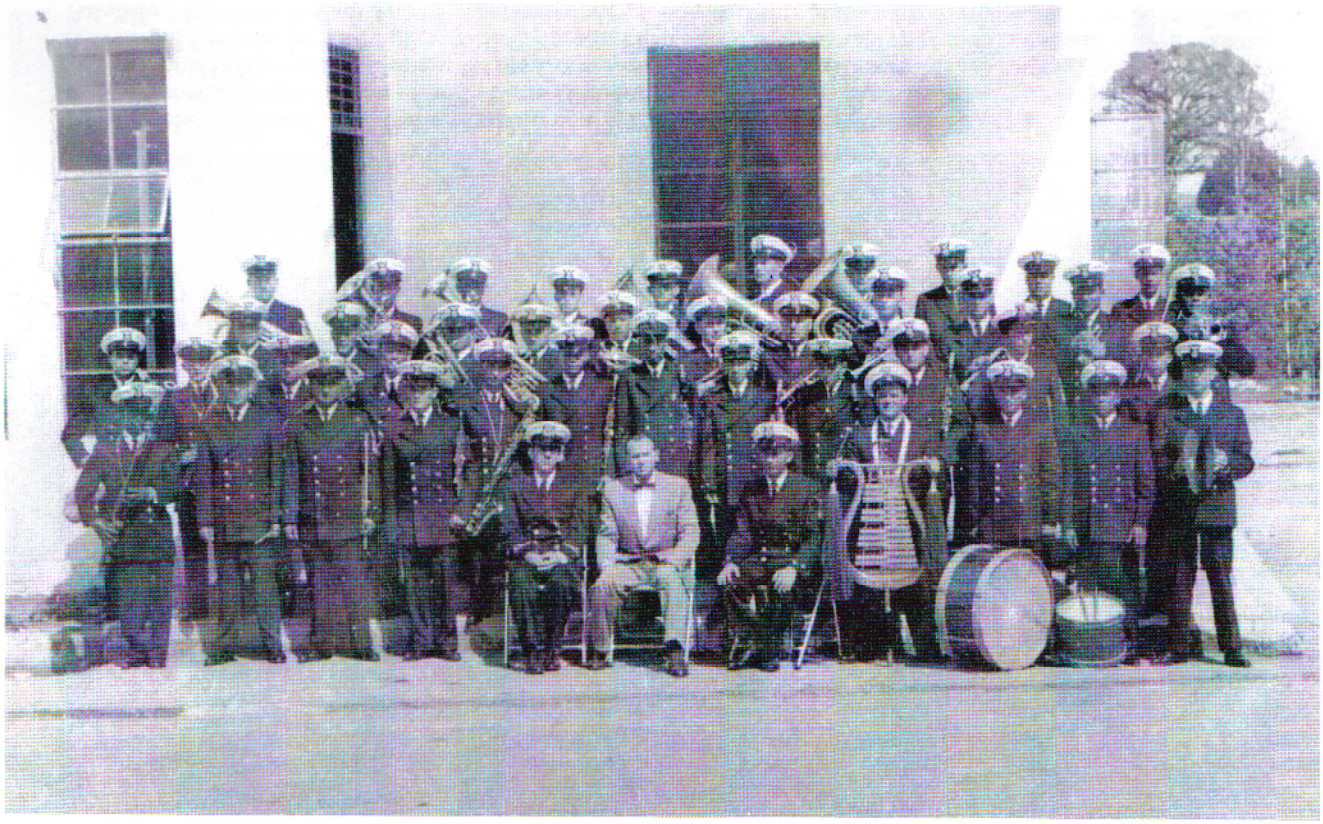
Andrés Fortich, 1938, cuando actuaba en los barcos que navegaban el Río Magdalena.

UNIVERSIDAD JAVERIANA

Orquesta Sosa Jazz Band, en 1938, aparecen de izquierda a derecha cuerda de saxofones: Luís Manuel Vásquez, Eduardo Vásquez, Rafael Flórez (costarricense), y un cuarto sin identificar. Violines: Rafael Serrano y el italiano Gino Aarón. Cuerda de trompetas: Nelson García, Antonio María Peñaloza y Pacho Galán. Batería: Ricardo Romero (El Negrito Jack, panameño); contrabajo. Luis Felipe Sosa que se doblaba en bugle; Guido Perla: trombonista (italiano); Luis Alfonso Meza: piano

Orquesta del Italiano Guido Perla también conocida como Orquesta Atlántico Jazz Band en la década de los 40. Director y trombonista: Guido perla (italiano); Jaime García: maracas y cantante; Manuel Benítez: bongó; Nicolás Cervantes: Conga; Reyes Cervantes: batería; Luís Alfonso Meza: piano; Eliécer Benítez: contrabajo; Cuerda de trompetas: Rafico Varela, Pacho Galán y Marcial Marchena. Cuerda de saxofones: Adaúlfo Moncada, Rafael Flórez (costarricense), Clímaco Sarmiento y un costarricense sin identificar.

UNIVERSIDAD JAVERIANA



Banda Militar de la Armada Nacional de Cartagena.

En el extremo izquierdo de la foto de la Banda Departamental de Bolívar aparece, Luciano Castro, posterior director de la misma. Nota: El director Epifanio Puello Herrera fue uno de los tantos músicos del caribe colombianos que actuaron en orquestas panameñas en la década de los 30.

UNIVERSIDAD JAVERIANA

Orquesta Emisora Atlantico Jazz Band (Década de 1940).

Orquesta Emisora Fuentes (Década de 1950).

Lucho Bermúdez,
Bogotá, década de 1940.

Orquesta Sosa (1936), en la imagen aparecen entre otros el maestro Antonio Peñaloza segundo de izquierda a derecha y el maestro Pacho Galán, el cuarto del mismo orden.

UNIVERSIDAD JAVERIANA

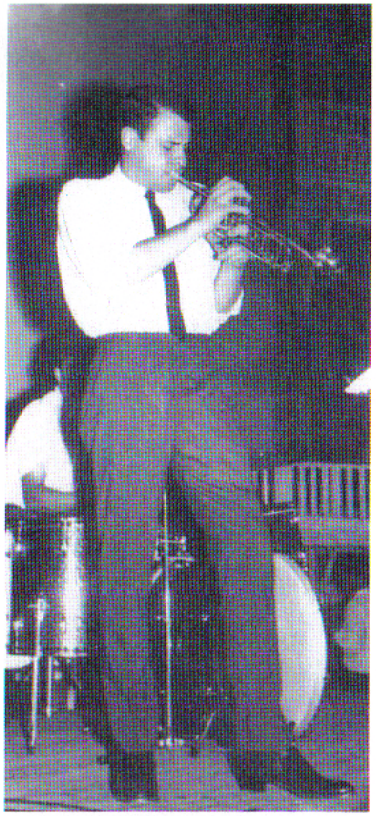
Orquesta Sosa (1937), dirigida por el maestro Pedro Viava en el centro de blanco, el primero de izquierda a derecha es Guido Perla, el sexto Pacho Galán y el noveno Antonio Peñaloza.

Foto de La Orquesta de ciénaga Jazz Band. (Década de los 50).

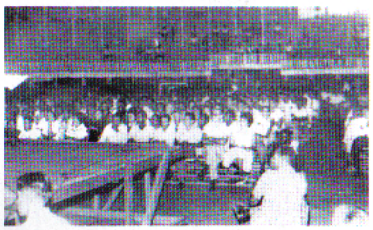
UNIVERSIDAD JAVERIANA

Orquesta del maestro Lucho Bermúdez (1970).

Foto autografiada. Orquesta de Pacho Galán en los estudios de la Cadena Radial el Caribe (1958).



Sexteto de Paul Winter, durante su presentación en el Circo Teatro de Cartagena1962.



Fotografía de 1962, Circo Teatro de Cartagena actúan la Orquesta del Pollo Sotomayor y El Sexteto de Paul Winter.

UNIVERSIDAD JAVERIANA

Barros (batería); Orlando Fortich (trompeta) y Remberto Bru (cantante) de la Orquesta de Remberto Sotomayor.

Justo Velásquez (contrabajo); Remberto Bru y Remberto Sotomayor (trompeta y director).

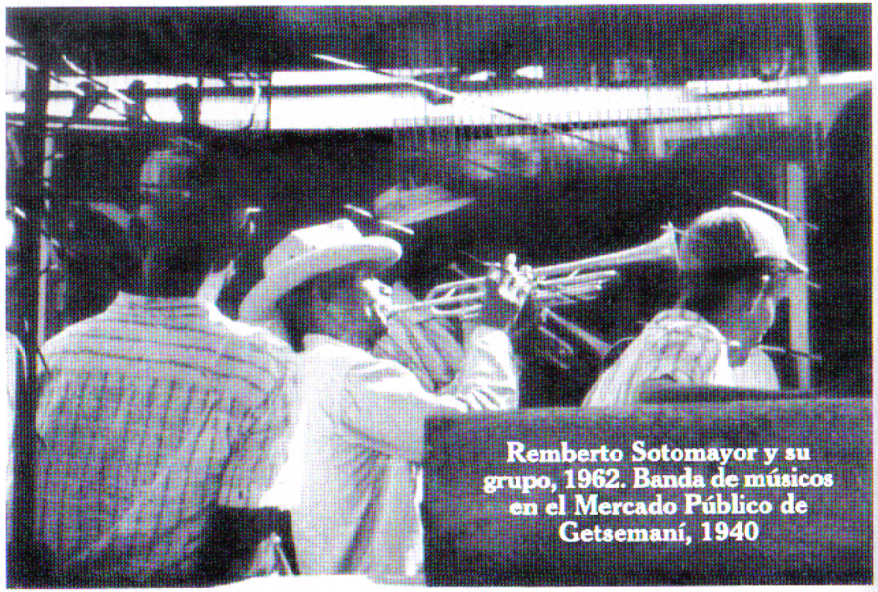
Orquesta A. No. 1 de José Planeta Pitalúa, director y trombonista de pie segundo de izquierda a derecha; Juan Manuel Franco: Batería; saxofones: Aurelio Puello Hilders y Hernando Morales. Centro Colombo Americano de Barranquilla.

UNIVERSIDAD JAVERIANA

Orquesta Melodía De izquierda a derecha; Víctor Serna (saxofón) y Federico Lafourie (saxofón); Eustiquio Amín (cantante); Inelsa Montero (cantante); Madiedo (cantante); segunda fila: Freddy Lazo (trompeta); Ángel Matos (trompeta); Montero (trompeta); sin identificar (el conguero); Barros (baterista); Dámaso Tobinson (contrabajo y director); Cristóbal García (piano).

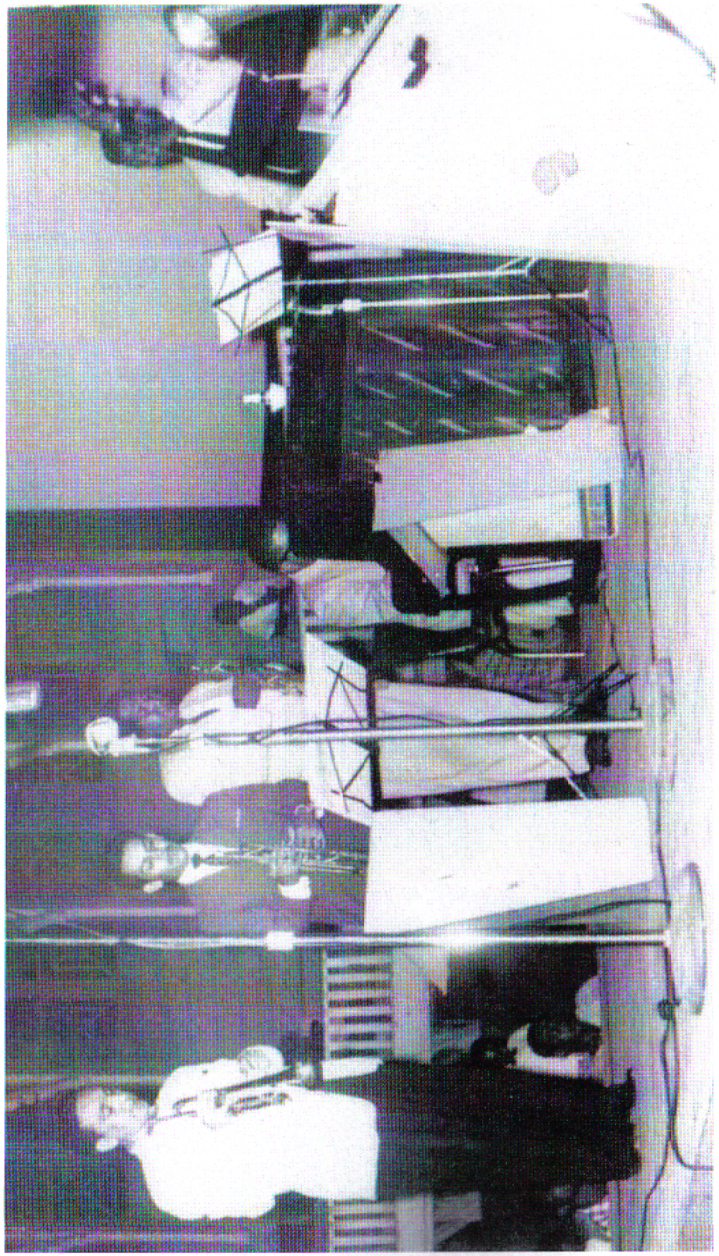
Italian Jazz (Medellín), en ellas aparecen Licho Almario percusionista sincelejano, Enrique Aguilar (contrabajo barranquillero) en la década de 1960.

UNIVERSIDAD JAVERIANA
BIBLIOTECA GENERAL



Remberto Sotomayor y su grupo, 1962. Banda de músicos en el Mercado Público de Getsemaní, 1940

José Pinto baterista del Grupo de Lalo Orozco en el Hotel del Caribe de Cartagena, interpretaban jazz Standard y otros temas internacionales.



Algunos de los miembros de la Orquesta de Remberto Sotomayor quien alternó con la agrupación de jazz Estados Unidos.

UNIVERSIDAD JAVERIANA
BIBLIOTECA GENERAL

Orquesta de William Bastida, el pianista era Lalo Orozco, último de pie de izquierda a derecha. Hijo del violinista Ladislao Orozco Castilla, quien fuera miembro de la Orquesta de Rafael Hernández en Nueva York y uno de los primeros músicos costeños radicados en Estados Unidos. El primer músico costeño en hacer música en Estados Unidos fue Ángel María Camacho y Cano y luego Adolfo Mejía y Orozco en 1930.

ORQUESTA

LITO BARRIENTOS

UNIVERSIDAD JAVERIANA
BIBLIOTECA GENERAL

La Orquesta salvadoreña de Lito Barrientos se asentó a finales de 1950 en Barranquilla; algunos de sus músicos se quedaron en Cartagena, entre otros: Carlos Rosales (saxo alto) y Oscar Díaz (baterista) hicieron parte del Grupo de Sofronín Martínez en La Quemada. Félix Lazo: trompeta fue miembro de La Orquesta de Pedro Laza y sus Pelayeros; Saúl Torres trompeta fue miembro fundador en 1959 de La Sonora Dinamita y Rigoberto Lezama trompeta creador de la Big Band Cartagena en el 2003 y de ella se deriva La Orquesta Kalamary Big Band.

Justo Almario en el patio del Maestro Jorge Rafael Álvarez.

UNIVERSIDAD JAVERIANA
BIBLIOTECA GENERAL

Justo Almario en Berklee School Boston (1970).

De izquierda a derecha. Enrique Muñoz, Justo Almario, el crítico musical Carlos Flórez, el pianista Pedrito López y su esposa de apellido Márquez, Primer Festival de Jazz Bajo La luna, Centro Cultural Español, Cartagena de Indias, 1993.

Taberna "La Quemada", Oscar Díaz (bateria) y Sofronín Martínez (guitarra eléctrica).

Armando Manrique Daza y su "Manricura"

UNIVERSIDAD JAVERIANA
BIBLIOTECA GENERAL

El Grupo de Armando Manrique Daza,, pianista guajiro en Hipocampos Taberna Jazz de Bogotá. Batería el boyacense Javier Aguilera y el barranquillero Armando Escobar en el bajo.

Edy Martínez

Francisco Zumaqué

2-A - EL TIEMPO - SABADO 12 DE FEBRERO DE 1983

Brutal asesinato de un músico en Bogotá

Armando Manrique Daza, uno de los más destacados músicos colombianos de jazz fue asesinado en forma horripilante la madrugada de ayer en Bogotá.

Manrique Daza, era copropietario de un establecimiento denominado "Manricuras Piano Bar", situado en el exclusivo barrio "El Chicó", fue encontrado sin vida en el kilómetro 13 de la Autopista del Norte.

La Policía dijo que el músico fue eliminado al parecer con un arma contundente y que los criminales colocaron el cadáver sobre una de las calzadas de la vía en donde debido a la oscuridad fue arrollado por varios vehículos.

Un vocero del F-2 dijo que el cuerpo de Manrique Daza quedó molido en tal forma que hasta las cinco de la tarde los médicos forenses no habían logrado establecer las causas de la muerte.

El representante de la autoridad agregó que resulta prácticamente imposible determinar si el músico de jazz fue asesinado a garrote, bala o cuchillo.

Un compañero de la víctima manifestó a EL TIEMPO que Manrique Daza trabajó normalmente en su bar hasta pasada la media noche del jueves, cuando salió en su automóvil Renault 4 de color habano, con placas IY2141, con dirección a su apartamento en el edificio "El Teruel", calle 100 con la Avenida a Suba.

El carro apareció a unos cuántos metros del cadáver y no había indicios de desvalijamiento. Este hecho descarta por el momento el robo como móvil del crimen y hace pensar en una oscura venganza.

Amigos de Manrique Daza afirmaron que el no gustaba de llevar a nadie en su automóvil y expresaron que no se explican cómo los criminales lo hicieron ir hasta allí.

Manrique Daza, que era natural de Santa María y de 43 años de edad, hacía sólo tres meses había llegado a Bogotá procedente de Cali, en donde tenía otro establecimiento similar al de la capital del país.

En Bogotá el músico entró en contacto con importantes figuras de la farándula y con ellas fundó el "Manricuras Piano Bar".

Hace apenas tres días había recibido a su esposa y sus dos hijas para radicarse en esta ciudad.

Quienes lo conocieron manifestaron que era uno de los mejores pianistas nacionales y que estaba cosechando grandes triunfos con su conjunto "Armando Manrique y su grupo".

Las autoridades secretas iniciaron las averiguaciones tendientes a esclarecer el misterioso crimen y se supo que algunas unidades del F-2 se trasladarán a Cali y otras ciudades del Valle con el fin de averiguar sobre las posibles enemistades del artista.

Manrique Daza era casado dos veces y de estos matrimonios quedan tres hijas.

El levantamiento del cadáver lo practicó la Policía Judicial. La cámara ardiente se realiza en "Velaciones La Capuchina". El sepelio del intérprete de jazz se efectuará hoy en uno de los jardines cementarios y a el concurrirán numerosas delegaciones de artistas.

Armando Manrique Daza
La víctima

Gabriel Rondón

UNIVERSIDAD JAVERIANA
BIBLIOTECA GENERAL

Pedrito López, pianista venezolano se presentó con su grupo en el Primer Festival de Jazz Bajo La Luna en Cartagena de Indias.

Simón Char, pianista barranquillero y Antonio Arnedó saxofonista bogotano en Boston.

Pilar Botero cantante barranquillera de jazz, bossa nova y bolero.

UNIVERSIDAD JAVERIANA
BIBLIOTECA GENERAL

Jay Rodríguez

Joe Madrid

Jorge Emilio Fadul Rosas, vibrafonista y director de la Jazz Big Bang de Montreal, estudio de Montreal (Canadá).

Orquesta Kalamary Big Band, al frente Juan Álvarez director y saxo soprano.

UNIVERSIDAD JAVERIANA
BIBLIOTECA GENERAL

Dúo mexicano Mitote, actuó en Cartagena en La Taberna Quiebracanto y participa para conformar un trío el baterista Tony Peñaloza.

Grupo Puerto Candelaria (Medellín).

Capítulo VII

EL JAZZ EN NUESTRAS CIUDADES II